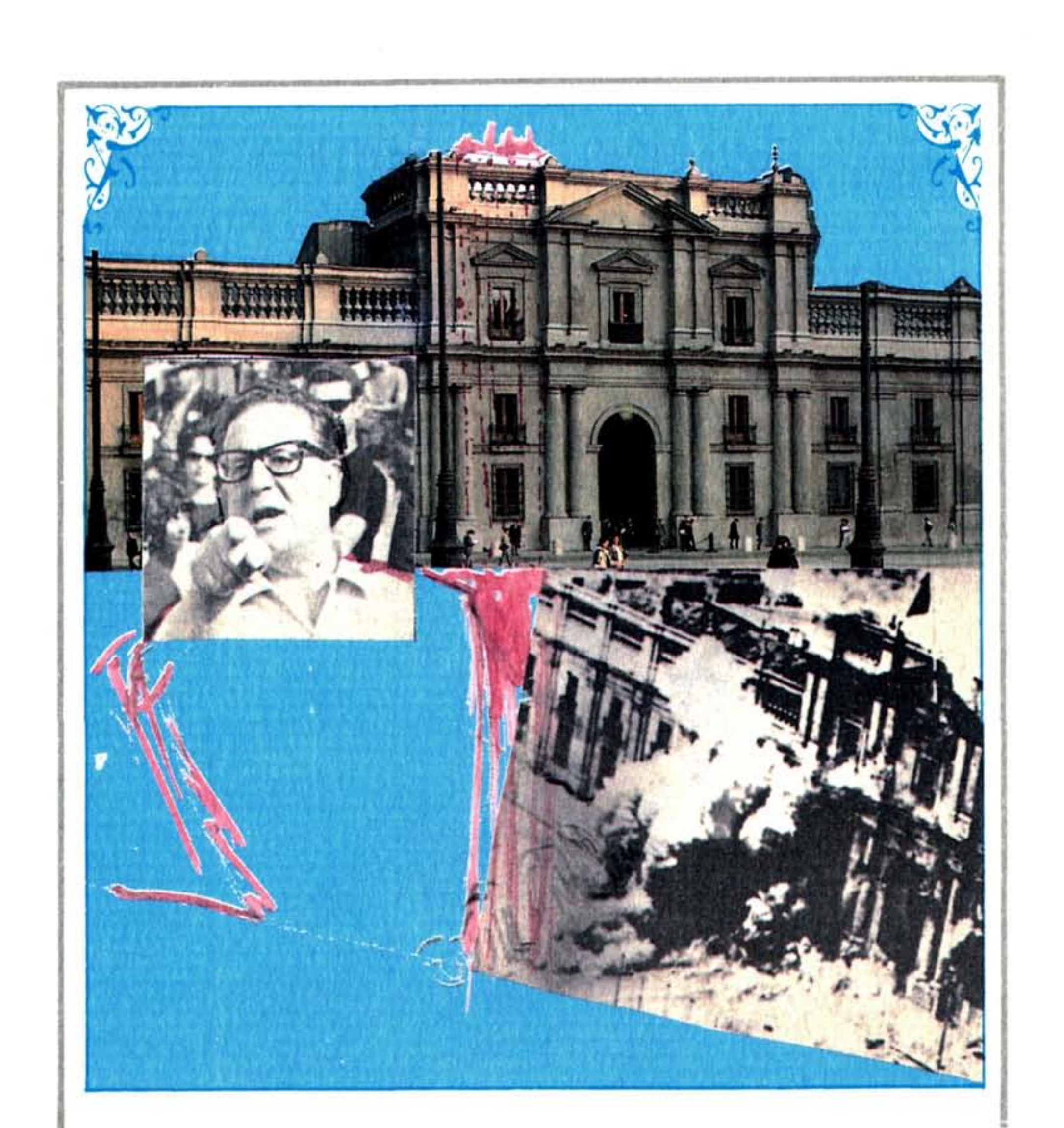




La cultura chilena durante la dictadura





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

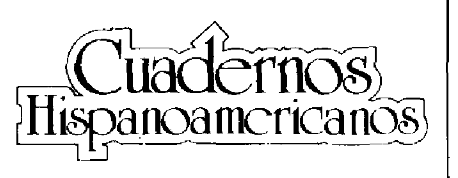
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

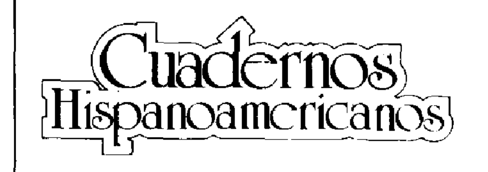
IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

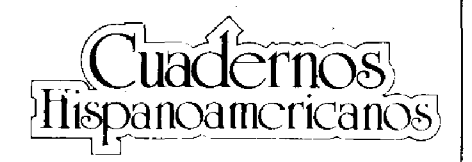


482-83

482-83

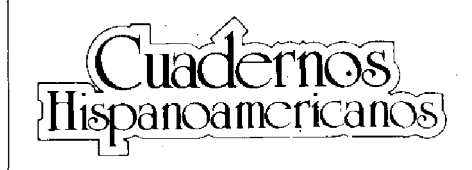


Letras



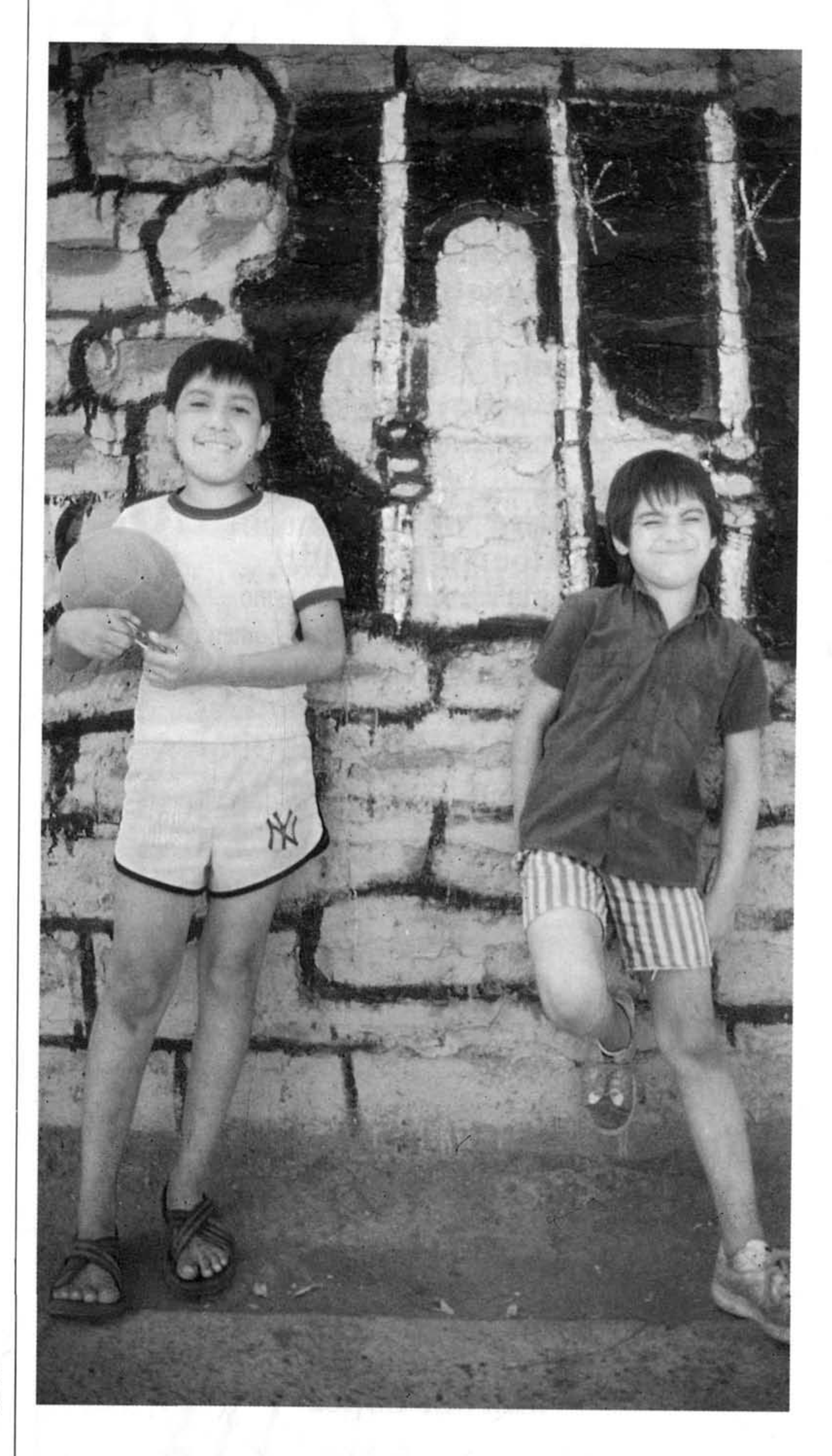
482-83





La Redacción y la Dirección de
Cuadernos Hispanoamericanos
expresan su gratitud a
Jacobo Borizon,
Claudia Donoso,
Milan Ivelic
José Agustín Mahieu,
Jacqueline Mouesca
y **Daniel Turkieltaub**
por su aportación desinteresada del material gráfico
que ilustra este monográfico
y,
muy especialmente,
a Alberto Madrid
por su exacto y laborioso entusiasmo
en la coordinación de este volumen de homenaje
a todos cuantos hicieron posible la recuperación
de la democracia chilena

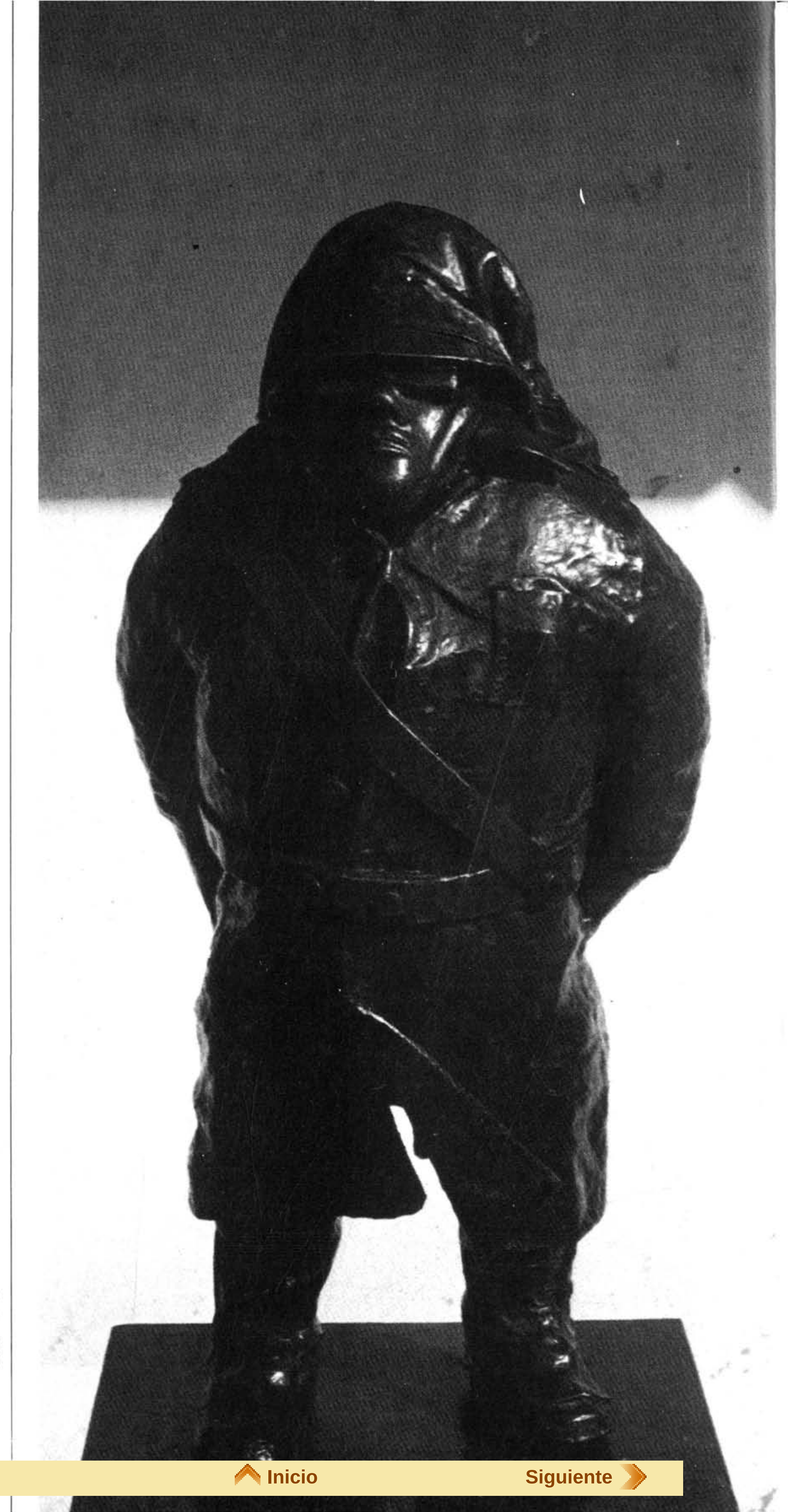
Ilustración de cubierta:
Marian López



Niños en Santiago
(Foto: Jacobo Borizon)

Siguiente

PANORAMA



Hernán Puelma:
El edecán
(1987. Escultura,
50×90×40 cms.)

La escena de la memoria

Pero ¿puedo revivir aquellos días? ¿Es posible retroceder y penetrar en aquellos tiempos en que no había lugar para recordar lo que era la vida normal, aquellos días en que teníamos que adaptarnos al caos y luchar por sobrevivir..?

Los textos aquí reunidos son miradas, lecturas que evocan, fijan un tiempo y un espacio, de una experiencia traumática de un quiebre histórico. Escenifican el recorrido de la memoria a través de las palabras, imágenes, sensaciones que ayudan a recuperarlas del olvido y transformarlas en una memoria de papel.

Es intento de reconstruir la escena de cuando no había tiempo para reaccionar a todo lo que sucedía, recogen el reacomodo lento y silencioso de las capas después de un temblor. Recuerdo un cuadro de Roser Bru, un díptico en que vemos una mesa con el pan y una taza sobre ella, en los tiempos de paz, luego la mesa en que estos elementos se están cayendo, simbolizando el derrumbe de lo cotidiano.

De esos días cada uno nos hemos hecho un equipaje que se ha transformado en un peso, en una carga fantasmal, que es necesario reordenar, sacar nuestras obsesiones acumuladas en tantos años. Ha llegado el momento de hacer memoria, de repasar los recuerdos. Ver cuáles fueron las señales que cambiaron nuestro entorno cotidiano, remirar las grietas y borraduras de nuestro álbum familiar. Al evocar, convocamos el cuadro, las marcas de la época, no estamos solos, la memoria de uno hace al otro.

De este modo, escribir es una forma de actuar contra el olvido, como dice Adriana Valdés: «La memoria implica, en cierto modo, un acto de redención, lo que se recuerda ha sido salvado de la nada».

La casa perdida era el nombre de una composición que nunca se nos pidió en el colegio, a la vuelta de aquella primavera interrumpida. Ya el álbum fotográfico contenía las primeras ausencias, hubo compañeros que no volvieron a clase. Cuando regresamos, todo había cambiado, nuestros pupitres habían sido repintados, con ello se borraron los nombres de alguien con quien soñábamos, además desaparecieron las consignas. Nos reunieron en el patio y cantamos la canción nacional, como cada lunes, pero ahora se agregaba una nueva estrofa: «Nuestros nobles valientes soldados / que habéis sido de Chile el sostén / nuestros pechos os llevan grabados...» Muchos callamos, porque ese «grabado» en nuestra memoria tenía un sentido distinto, irónicamen-

te pertenecíamos a los veteranos del 73. El rector reprodujo el tono que sería característico de los discursos de los años posteriores; dijo: «Ahora tendréis nuevos programas de estudio». (Es curioso: durante mucho tiempo no tuvimos profesor de historia de Chile, después supimos que estaba detenido).

La memoria clausurada

El primer recuerdo es la imagen simbólica de La Moneda (palacio presidencial) en llamas, en la radio, con interferencias, se escucha la voz del presidente Allende llamando a la calma y expresando el dolor por la traición de las Fuerzas Armadas. Sus palabras resonarían visionariamente a lo largo de la dictadura, «llegará el día en que se abran las grandes alamedas para dar paso al hombre libre...»

El bombardeo a la Moneda sería el inicio de un momento de ruptura, de quiebre histórico, el país se dividía en vencedores y vencidos, la geografía se despedazaría en el interior y el exterior. La acción militar no sólo intenta restaurar el orden (como se pensó en el primer momento), sino clausurar el pasado democrático.

La primera etapa del régimen correspondería al trabajo de hacer olvidar y descalificar los años de gobierno de la Unidad Popular, considerándolos como el «caos»; pero su acción no sólo consistiría en la manipulación del lenguaje, sino que significaría todo el montaje de un aparato de represión: decretos de censura, quema de libros, campos de concentración, tortura, hasta llegar a la desaparición física de todo aquel que disintiera con el nuevo orden.

Otra imagen es la del Congreso cerrado: donde circulaba la palabra, ahora es la voz única que se expresa en bandos y decretos. De este modo, se iba configurando la visión de dos países: el del discurso oficial sancionador, y el de los vencidos que eran despojados de sus muertos y símbolos. Serán años de permanente «estado de sitio» y de «emergencia», nos acostumbraremos al sonido del helicóptero vigilante de nuestros sueños, al tableteo de las ametralladoras, a las sirenas de fantasmales automóviles que se desplazaban con inciertos destinos. La vida cambiaba arrolladoramente, nos costaba convencernos de que habíamos perdido la casa, que se clausuraba parte de nuestra historia.

Se instaura una nueva forma de cultura por la dictadura: la muerte, el miedo, el olvido y el silencio. El espacio público es vigilado; las organizaciones sociales, partidos políticos, son desarticulados (mediante la manipulación del lenguaje, el régimen valorará negativamente todo lo que guarde relación con lo político). Así, quien asumirá la voz de los silenciados será la Iglesia Católica, a través del «Comité por la Paz», que denuncia los atropellos a los derechos humanos; posteriormente se transformará en la «Vicaría de la Solidaridad».



La experiencia de la memoria clausurada ha sido recuperada por un amplio corpus de testimonios (que registran las vivencias de estos años, desde informes de torturas, la vida en los campos de concentración, o la interpretación personal de sucesos con los cambios que experimentaba el país). Son textos de importante aporte a la documentación de la reconstrucción de la historia, para su posterior confrontación con la versión del discurso oficial.

La nueva memoria

Ahora podemos abrir el paréntesis (idea que se pensó en algún momento que sería la dictadura); pero el régimen militar no sólo se asignó una misión restauradora; por el contrario, aspiraba a refundar desmemoriadamente la historia, parcelando capítulos de ésta, para elaborar una nueva semantización de lo social. «Esta resignificación de lo social se plantea a partir de la constitución de tres ejes fundamentales: uno temporal (hoy v/s ayer), otro valórico (bien v/s mal) y un tercero social (orden v/s caos). En función de ello se conforma una diada no sólo lingüística, sino también histórica. Se postula la unidad de opuestos conformada por tres polares. Por un lado está el ayer —el mal, el caos—, por el otro está el hoy —el bien, el orden... (Gisell Munizaga). De este modo la dictadura negaba una memoria colectiva e imponía una nueva lectura de la historia, que se acomodará a su proyecto refundacional.

Durante todos sus años, la dictadura insistió en el relato mitológico de por qué Pinochet se había instalado en el poder, era el padre protector que nos liberaba de las malas influencias, dejándonos en la pasividad de la constante amenaza; pero su mesianismo estaba acompañado de mucha muerte. El reordenamiento de la vida nacional no sólo se manifestaría en la interpretación de la historia, sino que iría acompañado de la reestructura de toda la organización, de la vida económica, social y política del país. Su materialización se concretó en el programa de las «modernizaciones». El papel del Estado cambió radicalmente desde su rol definido tradicionalmente, como el de un «estado de compromiso», factor que contribuyó al desarrollo social y económico del país. Es reemplazado por un «estado subsidiario», en una orientación neoliberal, en que el mercado es el elemento de regulación de la economía. En este contexto, el Estado cumple un papel orientador y se da prioridad a la actividad privada en la gestión económica. La interpretación de esta experiencia ha quedado registrada en dos textos: «La Revolución Silenciosa», lectura idealizada, y «Los silencios de la revolución», lectura crítica.

La imagen de cambio, de progreso que quería dar el régimen se canalizó a través de la TV, ahora la realidad era presentada en colores (el pasado en blanco y negro). El «milagro económico» prometía que todos podían acceder a la compra de electrodomésticos, autos; el país cambiaba la convivencia social por el autismo regulado por el mercado.

En el espacio público se construían edificios al estilo de Manhattan, mucho vidrio espejeante, algunas calles céntricas se transformaban en paseos peatonales, mímesis de las grandes capitales internacionales (pero el sello nacional lo daba la constante vigilancia policial). El régimen se interesó por la cosmética urbana, creando parques (aprovechando la gran cantidad de personas cesantes). Otro espacio que simboliza la dictadura es el metro, con su sistema de vigilancia, el silencio de sus pasajeros y el sentido neurótico de la limpieza. La alegoría de esta realidad sería el cartel que durante muchos años estuvo en diferentes lugares públicos: «Chile avanza en paz y en orden».

«El milagro económico» lo disfrutaba un sector privilegiado de la sociedad, en tanto que en las márgenes, la mayoría no gozaba de la imagen triunfalista que el régimen comunicaba por TV. La división no sólo se creaba por compartir historias distintas; el sector privilegiado desmemoriado aparentaba desconocer que cerca había otras personas que sufrían, que existían lugares de tortura. En tanto los marginados, silenciados, buscaban diferentes formas de sobrevivir, por medio de las ollas comunes, la «asociación comprando juntos». Es curioso que resalte tanto el cambio a través de lo económico, pero en un país que era de una tradición de austeridad, de la noche a la mañana, todo era visto y valorado desde la economía. Ello también se proyectó en el ámbito de lo académico, junto con las medidas de represión y de vigilancia del sistema educacional, además de todo el instrumento de apariencia legal que creó el régimen para mantenerse en el poder.

La realidad es más compleja de lo que a veces dan cuenta las palabras. Paralelo al artificialismo del discurso oficial, lentamente en las poblaciones, en los centros de estudio se recupera la voz y las organizaciones sociales comienzan a rearticular el tejido social, que se expresará en las «protestas», que culminarán con el plebiscito del 5 de octubre de 1988.

La recuperación de la memoria

La literatura y las artes son hijas de la Memoria,
tienen la propiedad de despertar a los pueblos
y recordarles qué y quiénes son.

Octavio Paz

Dentro de las diferentes funciones del arte, me parece que una de ellas es representar la memoria colectiva de los hombres. Su papel se torna clave sobre todo en experiencias de dictadura como hemos venido apuntando, por el carácter negador y clausurador que éstas poseen. Ante esta situación el arte emerge como la reserva de señas que nos ayuda a recordar quiénes somos.

Ante un país silenciado, sin organizaciones, «el arte reemplaza a lo político vedado al conexionar a las identidades disgregadas por el quiebre de 1973, mediante la reafir-

mación de un pasado común y la recordación de sus valores negados». (Nelly Richard). Este, a través de diferentes lenguajes, buscará los medios para burlar la censura, alterando, rearticulando la red de significados. Ahora, desde el código de lo artístico, ampliaré lo anteriormente señalado (clausura y nueva memoria). Desde «Lindo país esquina con vista al mar», creación colectiva (Ictud, De la Parra, Osses, Gajardo), como metáfora de la memoria en especial el episodio *Toda una vida*, de Marco Antonio de la Parra.

En *Toda una vida* se reproduce alegóricamente lo que está ocurriendo «afuera», los sucesos que se representan en escena de forma alusiva dan cuenta de los cambios de la vida real (afuera). La confrontación de dos personajes expresará la esquizofrenia que vive el país. Marilin Machuca representa la nueva memoria, ironizada en su nombre, mezcla transculturizada. Don Eustaquio (como los nombres de los viejos del tiempo de la «República») que vive en la fijación de sus mejores recuerdos. La acción transcurre en un sanatorio, donde Marilin es una enfermera reemplazante y don Eustaquio está en este lugar porque su familia considera que es peligroso que ande por las calles con las cosas que dice. Este, en sus intervenciones, evoca momentos del imaginario colectivo chileno, sus referencias aluden a la década de los cuarenta.

Leontina. No son leseras... son recuerdos... Marilin. Sí, si sé... pero igual son leseras... si el doctor me dijo... yo le pregunté: ¿Oiga qué tiene don Eustaquio? Y me dijo... así... clarito: Tiene la memoria destrozada por una atrofia de la corteza cerebral y vive anclado en sus mejores recuerdos, como encerrado para siempre en un álbum de fotografías que el viento hubiera deshojado de un solo manotazo.

El álbum de don Eustaquio está compuesto por referencias que pertenecen a la historia colectiva de Chile. Recuerda: el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, el terremoto de Chillán, a Marmaduque Grove, el parque Cousiño, la alameda Las Delicias, la avenida República... estos datos son alterados por la memoria del personaje. Marilin desmemoriada de esa historia refiere la nueva memoria.

Marilin... ¿Sabe, doña Leo, lo que más me gusta a mí en la vida...? ¿Lo que más me gusta?: el Paseo Ahumada. Me vuelve loca. Es que el paseo Ahumada me da una cosa aquí... Es como si no fuera Chile. Como en una película. Uno se pasea, escucha la música estereofónica...

Marilin representa la violencia del cambio, la modernidad desaforada, la imagen del consumo, el milgaro de la taiwanización, el país que se ha transformado en un espectador sin articulación social, el punto de confluencia es el mercado.

En la escena no sólo se confrontan estas dos visiones de la realidad, sino que también el espacio del hospital reproduce las otras transformaciones que están dándose en el espacio social (léase modernizaciones).

Marilin... ¿No sabe usted que el sanatorio va a cambiar de fisonomía? Problemas de autofinanciamiento, dicen que van a sacar a todas las auxiliares pasadonas y van a dejar puras damas jóvenes de buena presencia... ¿Que van a hacer la cachada de cambios,

ve? Van a colocar puertas cromadas y espejos encima de las camas y todo, con música ambiental de la FM, romántica y melódica.

Marilin, sin darse cuenta se irá involucrando en el relato de don Eustaquio, participará de su locura y lo recreará en la alegoría final, cuando ella es la que ve los ángeles de los que hablaba don Eustaquio. Este ahora dudará. Marilin, en estado delirante, recupera de modo desordenado, alterando nombres, circunstancias, las historias que ha escuchado a don Eustaquio.

Marilin. *Los escucha.*
Eustaquio: Están cantando. Entonces es cierto *(ella le tiene de la mano y el viejo empieza a subir las escaleras).* Han bajado de la historia... Después de tanto tiempo. Esperándolos... Y ahí están todos... Marmaduque... Don Pedro... y tanto resucitado glorioso ¡Qué lindo día de septiembre, mi reina! ¡Como para inventarlos de nuevo! ¡Como para inventarlo de nuevo!

Final alegórico, metáfora que construye el arte de los sueños inconscientes del país. Ambigüedad de la locura, acaso los ángeles nos salvarían de la represión.

Si en la lectura de *Toda una vida* encontramos alegóricamente la esquizofrenia de dos tipos de memoria que reproducen el cambio que está experimentando el país, en la obra de Roser Bru aparece la memoria como soporte de sus últimos trabajos. Como lo comentará en una conversación «desde el año 1974, la memoria me ha ido socavando. Todo se me ha hecho memoria, pasado o futuro. Es la usura del tiempo encima nuestro».

Vuelvo a mirar sus cuadros desde las imágenes preservadas de sus últimas exposiciones, que conforman toda una galería de iconos que testimonian una época. Gabriela Mistral, Frida Kahlo, Violeta Parra, Kafka, la desaparecida 375, son personajes que nos miran, interpelan, desde sus cuerpos heridos, historias silenciadas y ocultadas.

Estos personajes son recuperados desde la fotografía, algún texto, para componer en el cuadro una yuxtaposición de planos: pasado-presente, son historias que invaden el presente, desde el pasado quieren participarnos de su dolor, retratos funerarios, algunas telas desenmarcadas están como pieles expuestas.

Como simple espectador recurro a una interpretación más acabada de la pintura de Roser Bru, por medio de Adriana Valdés. «El trabajo de la pintura y del lápiz tiene dos direcciones opuestas. Una es la mimetización con la violencia hecha a esas figuras humanas, tachándolas y borrándolas, sumergiéndolas en el olvido, corroyéndolas: el pincel y el lápiz empeñados a manera de la muerte misma, mimetizándose con los procedimientos del olvido. La otra es piadosa, tiene algo de ofrenda y de rito funerario, de recuperación y dignificación: de animita. Las dos direcciones coexisten acentuando ambos la obsesión recuerdo/olvido en la memoria, la actividad de la vida en torno a la muerte.»

Me acerco a la pintura de Roser Bru, como un espectador que encuentra en sus imágenes las obsesiones del tiempo que le tocó vivir, escena de violencia de presencias fantasmales, que nos miran inquisitoriamente buscando la paz, sus personajes



nos recuerdan una memoria colectiva y en su quehacer, Roser los repasa al modo como trabaja la memoria. Después de ver una exposición de Roser Bru, quedamos conmovidos, sus personajes nos devuelven una mirada interrogante, sacuden nuestra indiferencia, denotan ecos de una historia no resuelta en nuestra memoria, parecen decirnos ¿me olvidaste? Sus historias, dolores, también nos pertenecen, son recuperados de su silenciamiento, borradura al que han sido sometidos por la retórica oficial. Ellos forman parte del duelo que aún no hemos realizado.

El trabajo de la memoria

Si recapitulamos las lecturas precedentes en relación a la memoria, se debe concluir que este es un capítulo pendiente. Los años de la dictadura reflejan una experiencia traumática, que cada uno ha registrado de diferente modo la polaridad memoria colectiva —personal, y la dinámica de la memoria— olvido. Estamos cargados de recuerdos que debemos ordenar en el álbum familiar. Sentimos que «nuestra memoria no es sólo la resplandeciente cámara de tesoros de nuestros recuerdos; en la oscuridad laberíntica se guarda también lo que nos transforma o habla en contra de nosotros de manera especial» (Sigfried Lenz). Lo decía antes: la memoria se puede tornar en una carga.

Durante años, en protestas, manifestaciones callejeras, escuchamos el grito «que nos digan dónde están». Eran preferentemente mujeres que en sus cuerpos portaban fotografía (algunas más de una) de un ser querido, padre, hermano, esposo. Se transformaron en memorias vivas que nos recordaban una historia que era ocultada. Recuerdo aún con impresión al padre que se quema (a lo bonzo), en acto de impotencia porque no se le dice dónde están arrestados sus hijos. El tema de la violación de los Derechos Humanos es una de las principales sombras de la memoria. Siempre el régimen eludió dar una respuesta (decía que era parte de una campaña internacional de desprestigio del país). Su información no era comunicada por los medios de comunicación oficiales. El esclarecimiento de procesos era interferido por los tribunales de justicia militares.

En este apartado me gustaría esbozar un planteamiento, resultado de una conversación con Marco Antonio de la Parra y la lectura de *La incapacidad de sentir el duelo* (Alexander y Margarete Mitscherlich) en relación al proceso de «elaboración del duelo». Vuelvo a los personajes de *Toda una vida*, Marilin y don Eustaquio; desde otra perspectiva ellos nos sirven de antecedente, para lo que ampliaremos con respecto a la memoria. Marilin decía era la nueva memoria, renegaba del pasado, don Eustaquio es la fijación melancólica de la memoria. Ambas formas de memoria reflejan un modo irreal de contactarse con la realidad. Ellos nos devuelven la imagen del país dividido.

Cuando una sociedad vive una experiencia colectiva traumática se hace necesario «elaborar el duelo», revisar, repasar el pasado, ver cuáles fueron los cambios que

alteraron la convivencia. Remirar las señales que condujeron a la muerte, al dolor, la locura, para ver de qué modo nos involucramos, ya sea como victimarios o víctimas. Necesitamos dominar ese pasado, pero no borrándolo, tampoco decretando el olvido. La teoría psicoanalítica nos aporta dos conceptos claves para entender el proceso de la «elaboración del duelo», que son el duelo y la melancolía. Por éste, Freud entiende: «Es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.». En tanto para él, «la melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones, la disminución del amor propio». En otras palabras, cuando hacemos el duelo, es el acto de despedirnos, de manera consciente, de una experiencia perdida. Por el contrario, la melancolía se aferra nostálgicamente al objeto perdido.

Proyectando esto al contexto de la sociedad chilena, durante la dictadura, de una u otra forma, todos representamos el papel ambivalente de Marilin o de don Eustaquio, es decir, la parte entregada al régimen o la fijación al pasado reciente. Sólo he identificado las conductas, respecto a la vivencia de la pérdida; ahora avanzaré en la descripción de la elaboración de esa experiencia.

Una de las primeras características de «la elaboración del duelo», es que se tiende a evitar, porque produce dolor, depresión, un sentimiento de culpa, de reconocernos, que hacíamos cada uno de nosotros, cuando en el país se torturaba. «El trabajo del duelo es el ejemplo más llamativo de dolores unidos con la elaboración rememorativa... de esta manera, el rememorar se convierte en una desgarramiento parcial, progresivo de la ligadura al objeto amado, y con ello, en una vivencia de desgarramiento y heridas que se dan en el sí mismo de quien siente duelo» (Paula Heiman).

En otras palabras, la pregunta es ¿qué hacemos con la memoria? La desterramos al olvido, la transformamos en pasado, soportando la pérdida sufrida, sin olvidarla, y descubrimos el verdadero rostro de nuestra sociedad, para comprender de qué debemos desprendernos. Esta es una de las tareas individuales y colectivas de la sociedad chilena, en el proceso de recuperación de la democracia. Su primer paso será revisar, hacer justicia con los procesos de violación de los derechos humanos, como ha expresado el Cardenal Silva Henríquez, «tenemos que saber qué perdonar». Otro paso, abocarnos al estudio de los factores que contribuyeron a la instauración de la dictadura.

El arte ha contribuido a preservar la memoria, las palabras, iconos, sonidos que nos servirán de señales en el acto de recordar, hasta que el pasado se desgaste y así poder miramos en el álbum familiar y reconocernos en las «presencias y ausencias».

Alberto Madrid



La mujer chilena: 1973-1989

Escribir sobre la sociedad chilena en el período de la dictadura militar desde la perspectiva de sus mujeres es, de algún modo, como tratar de escribir la historia desde lo que no está o, al menos, desde lo que no aparece. Es necesario transgredir la esfera pública para encontrar la otra historia que, dura y desgarrante, permanece silenciada. En esa historia oculta, las mujeres chilenas han vivido la opresión cotidiana y privada que el régimen militar decidió asignarles.

Los términos «patria» y «nación», han estado siempre asociados a los varones, términos que les aportaban cohesión e identidad, raíz y destino a un mismo tiempo. Es hora, pues, de rescatar para estos términos, a uno de los sectores que por derecho le pertenece: el de las mujeres que sintieron, en ocasiones con mayor fuerza que los hombres, la derrota física y psicológica, el horror, la impotencia, la tragedia y la opresión de esos primeros años de dictadura, que dividieron sus seres individuales en madres, esposas, hijas, hermanas de una tierra, también de sexo femenino, que sangraba por la brecha de un pasado roto e irreconstruible.

En esta situación política, el ámbito público silencia a la mujer, que se convierte traumáticamente en sujeto apuntalador de la tragedia, sostenedora de una familia desmembrada, la chilena, cariátide del sometimiento, la impotencia y el dolor.

Estructura política. Dictadura militar o tiranía patriarcal

El régimen militar, que fundamenta su ideología en una razón autoritaria y patriarcal, lleva a su máxima exponencia la marginación femenina, extendiendo esta pérdida de conciencia a toda la población. De este modo, bajo la figura del padre «bondadoso pero rígido», «generoso pero coercitivo», el régimen militar instaura el sistema tradicional jerárquico familiar, con roles definidos para todo el conjunto de la sociedad chilena. Los chilenos, como «hijos», quedarán reducidos a la eterna minoría de edad, y la mujer será considerada «soporte espiritual», sumisa acatadora del poder jerárquico que «la Naturaleza» le ha asignado.

Haciendo suyo el concepto religioso del «marianismo», por el cual la mujer es considerada espiritualmente superior en tanto demuestre espíritu de abnegación, el régimen militar refuerza las conductas pasivas frente a la injusticia y la discriminación, legitimando el autoritarismo político y la enajenación de la sociedad civil.

Aunque un sector de la Iglesia se une en la lucha contra la opresión a través de la labor de la vicaría de la solidaridad, y es un importante bastión de oposición al régimen, con un trabajo de apoyo y reorganización a favor de los derechos humanos, colaborando en las labores de las mujeres en las poblaciones, la otra iglesia, la Iglesia Oficial, se une a la ideología militar para legitimar la exclusión de éstas de las jerarquías de poder, silenciar sus voces y arrebatarles su capacidad de decisión sobre su destino.

La desigualdad dentro de la estructura familiar, estructura base de la sociedad occidental, donde el cabeza de familia tiene plenos poderes sobre el resto de los componentes, se extiende a la totalidad del conjunto social. Este conjunto social, a partir del golpe militar, es regido por el dictador, «cabeza de familia», con plenos poderes sobre el resto de la sociedad, que queda definitivamente silenciada, reprimida y cancelada. Destaca, por otra parte, en el discurso del régimen militar, la homogeneización de la mujer, que para el régimen constituye un grupo social definido en su calidad de madres o no madres, independientemente del nivel económico, y cuya labor es básicamente la de perpetuar los valores tradicionales del régimen militar, a través de la propia aceptación de la marginalidad y de la socialización de sus hijos en la resignación. Esta marginalidad se verá reforzada en la mujer a través de unas leyes que relegan a la esposa a la condición de menor de edad, y que la imposibilitan en la práctica a la consecución de un trabajo digno fuera del ámbito familiar.

Estructura económica. La mujer como soporte económico

En un país empobrecido por la crisis económica de 1982, con una gran cantidad de desempleo en las clases bajas y más desprotegidas, la mujer, que hasta entonces había sido recluida por la sociedad en el ámbito estrictamente familiar, realizando únicamente tareas caseras y habiendo por ello sido educada únicamente para desempeñar estos menesteres, es obligada por las circunstancias a buscar un empleo en el mercado de trabajo. La mujer popular responderá a la crisis económica incorporándose al mercado de trabajo, en especial al de la economía sumergida, realizando la mayoría de las veces los trabajos más duros y peor remunerados.

Por otra parte, las mujeres se organizarán para desarrollar estrategias colectivas y solidarias de sobrevivencia: surgirán así las ollas comunes, los talleres artesanales, la asociación «comprando juntos», la OEP (Organizaciones Económicas Populares)... todas ellas asociaciones que articulaban mecanismos a partir de la solidaridad para



hacer frente a la crisis económica. En esta situación de urgencia, la mujer popular lleva muchas veces la carga económica de la familia, soportando física y psíquicamente el deterioro de un grupo familiar en ocasiones desmembrado, con el varón encarcelado, emigrado o en paro. La mujer chilena se asocia con otras mujeres, accede al espacio público y responde a los embates del dramatismo del momento con fuerza, vigor y, sobre todo, amor y empeño por sus semejantes.

Estructura jurídica. La mujer ante la ley

Durante la dictadura del régimen militar chileno, la igualdad del hombre y la mujer no era contemplada por la constitución. La ley chilena de matrimonio establece para la mujer la obligación de obediencia al marido, no así del marido hacia ella, quien debe protegerla, pero no obedecerla. La mujer debe someterse a la voluntad del marido, por la cual la mujer tiene la obligación de seguir a su marido (si no lo hace, el marido puede pedir el divorcio); el marido tiene la potestad marital, por la cual tiene derecho sobre la persona y bienes de su mujer; la mujer casada sin separación de bienes (y que no trabaja) es legalmente incapaz, lo que se traduce en la pérdida de derecho para actuar ante la justicia (menos cuando se trate de resolver problemas con el marido o en relación a los hijos), el marido puede pedir al juez que prohiba a la mujer realizar algún trabajo pagado, y la mujer necesita autorización del marido para comprar, vender, arrendar, hipotecar o empeñar incluso sus propios bienes. La ley castiga de forma más severa a la mujer frente al adulterio y al aborto, que son considerados delitos penales. Por lo que respecta a los hijos, la ley hace diferencias entre los hijos de una mujer casada (legítimos) y los de una mujer soltera (ilegítimos), teniendo estos últimos menos derechos que los legítimos (tuición, herencia, alimentos, patria potestad...). La ley no hace diferencias en el acceso al trabajo, pero en la práctica la mujer suele recibir menos sueldo por igual trabajo que el hombre y el embarazo, aunque protegido por la ley, es un factor determinante a la hora de acceder al mercado de trabajo.

Proceso político-social. Mujer y acción social

Si bien el proceso de organización y participación de la mujer bajo la dictadura militar expresa una forma de respuesta a la crisis económica, ésta constituye una respuesta generada desde la condición específica de la mujer en la sociedad, y al acercarla al ámbito de lo público, la ha involucrado en un creciente movimiento de

nuevas formas de participación social y política. Desde los primeros años posteriores al golpe, surgen agrupaciones de familiares ejecutados, detenidos y desaparecidos. En 1979, surge la Comisión de Derechos de la Mujer, de la Comisión de Derechos Humanos, la Liga por la Paz y la Comisión de la Mujer. A comienzos de la década de los ochenta, surgen grupos y organizaciones de mujeres cuyo objeto central es la reflexión y la acción en torno a la condición específica de la mujer en la sociedad. El Círculo de la Mujer, que nació en 1978, dio origen en 1983 al Centro de Estudios de la Mujer y al Movimiento Feminista. Este mismo año surge la Agrupación de Mujeres de Chile y la Coordinadora de Organizaciones de Mujeres. A fines de 1983 nace la organización Mujeres por la vida, que constituye desde sus inicios un instrumento de concertación y movilización de las mujeres en la lucha por la democracia. En 1984 se forma el movimiento de Mujeres por el Socialismo, La Casa Feminista, La Morada y el Centro de Formación y Servicios de la Mujer «Domos», todas estas últimas de orientación feminista.

Ambito Cultural. La mujer como productora de cultura

El ámbito cultural es el que más ha reflejado en sus textos la violencia del régimen militar en la sociedad. Una parte de la cultura se rebela contra un lenguaje impuesto, restrictivo y silenciador, y responde a través de subversión, resignificación, resimbolización. El arte y la literatura se rebelan contra el discurso totalitario y monolítico, y lo hacen quebrantándolo, revirtiéndolo.

En esta escritura y quehacer cultural es donde la mujer, desde su otredad, aparece articulando un nuevo lenguaje, un lenguaje que había sido silenciado, reprimido, por el discurso militar y por el discurso masculino. Doblemente silenciado. Y se une al lenguaje subvertidor, para salir a la luz, para que la luz le ilumine. Con más fuerza, nos dice la crítica cultural Nelly Richard, porque «debido a lo excentrado de su lugar en el mapa de las configuraciones de identidad, entabla con el potencial rebelde y subversivo de la palabra heterónoma de la literatura, una relación más vertiginosa y desequilibrante que la del hombre» (1989, p. 77).

En agosto de 1987 se celebró en Santiago de Chile el primer Congreso de Literatura Femenina Latinoamericana, donde se pudo comprobar la gran capacidad y producción de mujeres como Raquel Olea, María Teresa Adriasola, Eugenia Brito, Paz Molina, Verónica Zondek, Carmen Berenguer, Agata Gligo, Soledad Fariña, Marta Contreras...

Editoriales como «Ergo Sum», obras como *Por la patria,* de Diamela Eltit; *El primer libro,* de Soledad Fariña; *Oxido de Carmen,* de Ana María del Río», *María Luisa,* de Agata Gligo, o *Filiaciones,* de Eugenia Brito, dan cuenta sobrada del trabajo que las mujeres chilenas han realizado y están realizando.

Marian López



Bibliografía

BARBIERI, T DE y OLIVEIRA, O. DE, *Mujeres en América Latina.* IEPALA Editorial, Madrid, 1989.

GRELA, CRISTINA et alt. *Mujeres e Iglesia. Católicas por el derecho a decidir, Montevideo, 1989.*

GONZALEZ, SANDRA, et alt. Los derechos de la mujer en las leyes chilenas. Asesoría Jurídica Quercum, Santiago de Chile, 1986.

KIRKWOOD, JULIETA. *Feminarios.* Ediciones Documentas, Chile, 1987.

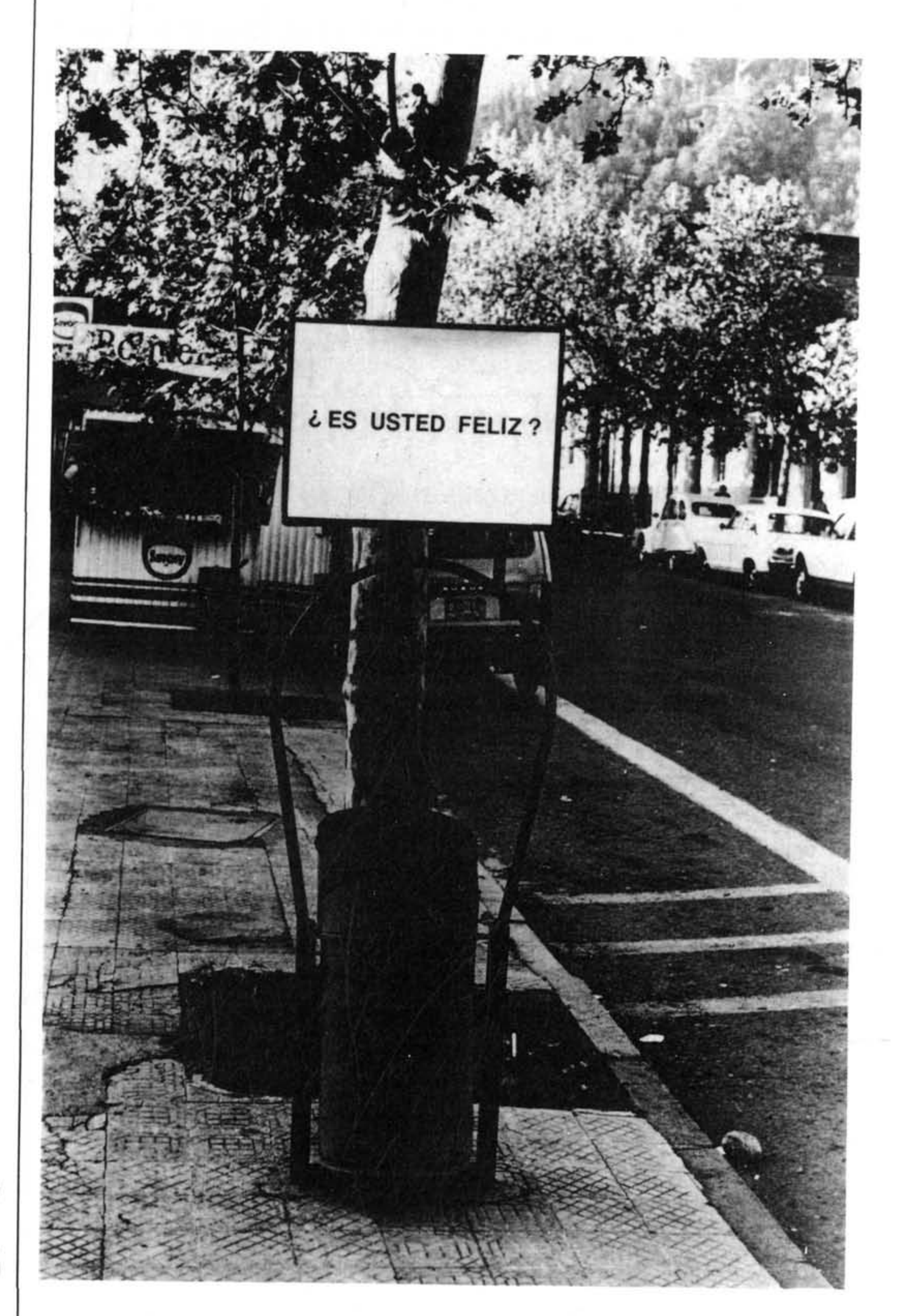
MUÑOZ, NATACHA. *Lo femenino y lo democrático en el Chile de hoy.* Ed. Documentas, Santiago de Chile, 1986.

RICHARD, NELLY. *La estratificación de los márgenes.* Ed. Zegers, Santiago de Chile, 1989.

VALENZUELA, M. ELENA. *Todas íbamos a ser reinas.* Ed. Chile y América-CESOC, Santiago de Chile, 1987.



(Foto: Jacobo Borizon)



Alfredo Jaar:
Estudios sobre la felicidad. Etapa 6.
(1980)



Chile en la encrucijada de su cultura

La cultura chilena ha empezado a moverse, en los últimos dos años, desde el férreo marco que le imponía el régimen militar autoritario hacia una zona desconocida, marcada por la doble exigencia de la democracia y el desarrollo. Pero sólo superficialmente puede describirse dicho movimiento en términos tan simples.

De hecho, ocurre siempre que los desplazamientos experimentados por la cultura son más variados y contradictorios, no hallándose ligados exclusivamente a la dimensión del cambio político. Este último sólo contribuye a formar el marco externo de evolución de la cultura, en tanto que sus transformaciones menos aparentes se hallan condicionadas habitualmente por factores endógenos y exógenos muchos más variados.

Autoritarismo: las personas y las cosas

El autoritarismo aspiró a fundar la cultura nacional sobre un extensivo aparato de controles para el disciplinamiento social al mismo tiempo que procuraba impulsar la modernización de esa cultura sobre la base de las transformaciones que experimentaba la economía. Ambas tendencias eran contradictorias sólo en la superficie. De hecho, el disciplinamiento introducido por las prácticas de control represivo y social era una precondición para producir la «liberalización» de la economía, abriéndola a la competencia internacional, desplazando su centro hacia los agentes privados y movilizando a la población hacia la esfera del «consumo moderno».

La intervención estatal de la cultura —de sus medios, instituciones y agentes— debía servir así al disciplinamiento social: eliminación de la política organizada, reducción de la esfera de acción de los sindicatos, clausura de los canales de participación

y negociación, privatismo de la vida cotidiana, disminución generalizada de las expectativas y estrechamiento de los umbrales comunicativos de la sociedad.

La cultura fue funcional y forzadamente adaptada a las exigencias de transformación de la economía. Ella fue sobordinada a los requerimientos de un proyecto modernizador que incluía como su eje central la sustitución de las relaciones políticas por la emergencia de una «comunidad de mercado». En otras palabras, el mecanismo tradicional de coordinación social proporcionado por el Estado y la política fue reemplazado por la coordinación prevista por la operación de los mercados.

Autoritarismo y neoliberalismo se dieron así la mano. Lo que en un principio pudo parecer un maridaje condenado al fracaso resultó eventualmente en una acción que se apoyaba simultánea y «exitosamente» en la represión disciplinaria y en la apertura de la sociedad a los mercados. Administración de las personas y libertad para las cosas (capitales y bienes).

Las dos caras ideológicas del cambio autoritario

Una doble mística ideológica impulsó este proyecto de dos caras. La represión y el disciplinamiento fueron justificados en nombre de la seguridad nacional y de la necesidad de eliminar el «peligro comunista» y subversivo en general. La apertura de la sociedad a los mercados fue justificada, por su parte, en nombre de la modernidad, del desarrollo económico y de una revalorización del individuo, a la empresa privada y sus iniciativas.

La represión y el disciplinamiento prometían el orden y la seguridad. El mercado ofrecía la promesa del consumo. Entre ambos dispositivos se empujaba a la sociedad a volverse más competitiva, a abandonar los sueños de la política y a basar su destino colectivo en el esfuerzo desplegado por los individuos en la esfera privada del trabajo y el consumo.

El disenso y la oposición que normalmente genera este tipo de cambios fue enfrentado mediante los instrumentos represivos y disciplinarios del Estado. La comunicación pública de la protesta fue reducida a su mínima expresión al suprimirse la actividad de los partidos y eliminarse la libertad de expresión, de reunión y de asociación. La supresión del Parlamento y el abandono por los Tribunales de Justicia de su rol independiente de defensa de los derechos individuales sirvió, a su vez, para potenciar la acción del Estado, cuyo mando fue centralizado y cuyo poder se vio así intensificado.

En estas condiciones pudo el Estado, especialmente después de 1980, impulsar el proyecto militar de «refundación» de la sociedad, mediante un conjunto de medidas de modernización que apuntaban todas en el mismo sentido: «desregular» a la sociedad, des-estatalizándola, para entregar la coordinación del máximo posible de actividades a la operación del mercado.

Desde el punto de vista ideológico, la operación libremercadista fue percibida como la conquista de nuevas fronteras, tanto internas como en el exterior. Al abrir su eco-



nomía, Chile era expuesto a la competencia internacional y estaba en la necesidad de conquistar mercados, explotar sus ventajas comparativas, dinamizar sus procesos productivos y prepararse para una vida menos parroquial y protegida. Lo anterior implicaba que, en el interior del país, el funcionamiento de la economía adquiría también un valor agregado: pues ahora era la economía privada la rectora de los destinos individuales, mientras las relaciones económico-estatales, propias de la fase de industrialización sustitutiva amparada por el rol benefactor del Estado, retrocedían hasta casi volverse insignificantes para la suerte individual de los ciudadanos.

La estructura del consumo como fenómeno de modernización

Los fenómenos asociados al consumo masivo jugaron un rol decisivo en esta nueva economía de la cultura. Efectivamente, la apertura al comercio internacional y el incentivo otorgado a la importación de bienes de consumo durable (electrodomésticos, por ejemplo), de automóviles y de medios de recepción (radio receptores, televisores, etc.), cambiaron drásticamente la estructura material de la vida cotidiana de los diversos grupos sociales.

Descontando el hecho de que los sectores de mayores ingresos se vieron transformados por la incorporación de una nueva generación de consumidores ostentosos, surgidos principalmente de los medios gerenciales de la empresa privada, también los sectores medios y populares vieron alterarse en poco tiempo las bases materiales de su existencia, incluso cuando sus ingresos permanecían estancados o disminuían. Así, las principales ciudades se saturaron de automóviles, la televisión se extendió prácticamente a todos los hogares del país, la juventud —incluso en las poblaciones marginales— accede a la radio y las condiciones de la vida popular se ven mejoradas en ámbitos como el de la vestimenta y la preparación y conservación de sus alimentos.

Como muestran consistentemente los más serios estudios realizados durante estos años, dichos fenómenos de transformación en la estructura y expresiones de la vida cotidiana ocurren simultáneamente con la preservación de la pobreza masiva, con el ciclo de alto desempleo que llegó a durar cerca de una década y con extendidos fenómenos de anomia entre los jóvenes de los sectores marginal-urbanos.

En términos de recepción cultural, sin embargo, esos fenómenos de ampliación y cambio cualitativo ocurridos en la esfera del consumo de masas llegarían a revestir una decisiva importancia, dando lugar a un sentimiento difundido de incorporación a la modernidad y de cambio en los parámetros tradicionales de organización y desempeño de la vida privada.

Este último efecto se vio reforzado por las tendencias seculares de modernización que venía experimentando la sociedad chilena especialmente en términos de una progresiva urbanización, del aumento de la cobertura educativa de la población y de

la incorporación de la mujer al mercado laboral, fenómeno este último que se aceleró durante los años del régimen militar autoritario.

En suma, la sociedad chilena —sometida a la doble fuerza del disciplinamiento y de una vigorosa reorganización en torno a la operación expansiva de los mercados— asiste asimismo a una transformación más o menos rápida de sus patrones tradicionales de consumo, alterándose con ello de manera más o menos drástica, la cultura cotidiana en la esfera privada.

Una cultura de transición pragmática

La reconquista de la democracia ha sido en Chile un proceso gradual, dando lugar a un prolongado proceso de sucesivos pactos y de negociaciones (explícitas o implícitas) entre el poder autoritario y los sectores opositores que expresaban políticamente las demandas democratizadoras surgidas en la sociedad civil.

El hecho de que no haya existido, en el caso chileno, una transición con ruptura se explica en buena medida por los cambios experimentados por la sociedad durante el período autoritario. En efecto, las direcciones políticas opositoras se vieron llevadas a abandonar las pretensiones de «derrocar» al régimen militar por la doble presión (I) del fracaso reiterado de las estrategias maximalistas y (II) de esa disposición «moderada» difundida en la sociedad civil por el disciplinamiento, la integración a las expectativas de consumo y el deseo de encontrar una continuidad para los arreglos económicos básicos legados por el período autoritario.

Podría avanzarse la siguiente hipótesis: que desde el punto de vista cultural, la transición chilena expresa en su gradualismo la doble exigencia de una economía cuyo rendimiento se desea mantener o incrementar y de un cuadro de fuerzas políticas e ideológicas que buscan competir sin amenazar las bases institucionales de la cooperación que hasta aquí ha hecho posible avanzar hacia la democracia.

En otras palabras, la «cultura de la transición» expresa por ahora profundas demandas de *continuidad*, cuyo precio necesario no es el *continuismo* (autoritario) pero sí un gradualismo relativamente moderado.

La anterior situación resulta de la combinación de tres factores:

(I) una mayor separación de la economía y la política, donde la primera representa ahora la esfera principal del desarrollo del país, a cargo de actores privados (o públicos que actúan como privados) todos los cuales gozan de una relativa independencia respecto del Estado,del Gobierno en el poder y de la política, y cuyas acciones están sometidas a la exigencia de rendir en los respectivos mercados;

(II) el acuerdo fundante que hace posible la transición, consistente en la subordinación de los diversos actores políticos (incluídas las Fuerzas Armadas) a un marco normativo-institucional consagrado en la Constitución Política impuesta por el General Pinochet en 1980 y reformada mediante un «plebiscito pactado», en 1989;

(III) una nueva distribución de las fuerzas político-ideológicas en la sociedad chilena, donde todos los actores principales pugnan por encontrar una legitimidad democrática para sus posiciones, disminuyen su perfil «doctrinarista» y buscan cooperar para hacer posible una transición moderada. En el hecho, los grandes partidos —Renovación Nacional por la derecha, la Democracia Cristiana al centro y el Partido Socialista en la izquierda— definen ahora sus pretensiones ideológicas en términos de programas de acción y reformas, postergando los contenidos más utópicos y globalizantes de sus propuestas en aras de una competencia limitada por las exigencias de cooperación.

Mutaciones de la cultura democrática

La cultura democrática estuvo asociada en Chile tradicionalmente a un sistema polarizado de partidos altamente ideológicos que pugnaban por regular el desarrollo económico mediante el uso de las palancas del Estado, generándose así una compleja trama de relaciones político-económicas en que los partidos desempeñaban el rol de intermediarios y de promotores de intereses sectoriales, corporativo-gremiales o de clase.

De este modo, la cultura política democrática se movía en dos planos que tenían escasamente que ver entre sí. Por un lado, en la esfera pública, la proclamación de objetivos partidistas intensamente ideológicos de transformación de la sociedad, los que eran tolerados, por el otro lado, en función de un pragmatismo práctico-político que operaba a través de una fusión entre las esferas pública y social dándose lugar así a una suerte de «corporativismo-político» regulado por un Estado-benefactor siempre propenso al déficit fiscal y a políticas monetarias laxas que alimentaban los sucesivos ciclos de inflación, estagnamiento y recesión.

Este arreglo económico-social y político, que estaba en la base de una cultura política aparentemente tolerante pero fuertemente divisiva y polarizadora, se vio abruptamente interrumpido al llegar el presidente Allende y la Unidad Popular al gobierno. Por primera vez en varias décadas, efectivamente, dicho gobierno se propone redistribuir masivamente la propiedad, el poder y el prestigio en favor de los sectores populares, acompañando dicha operación por un discurso revolucionario que hacía presagiar un drástico cambio en la naturaleza de la sociedad y el Estado.

La polarización latente de la cultura política chilena se expresó de ahí en adelante por una batalla campal, en todos los frentes, que terminaría por desquiciar la organización normal de la economía, de la vida cotidiana de los individuos y que amenazaría con la trizadura de todo el andamiaje institucional, comprometiendo en dicha marejada a las Fuerzas Armadas, las iglesias, las universidades, los gremios profesionales y patronales, los sindicatos, las organizaciones vecinales y los medios de comunicación masivos.

El propio entramado normativo de la sociedad cedió bajo esa enorme presión, preparándose así el terreno no sólo para el golpe militar sino, además, para la prolongada descaga posterior de violencia estatal sobre los individuos, grupos, partidos y movimientos que aparecían identificados con el Gobierno derrocado.

Entre tanto, los cambios ocurridos durante los últimos 20 años en la sociedad chilena, así como las precariedades de su previa cultura política democrática, hacen difícil pensar que estaría en marcha, ahora, un proceso de reencuentro con (o de reconquista de) esa cultura política anterior a 1973.

Asistimos, por el contrario, a la fase formativa de una nueva cultura política democrática, cuyos ejes de composición parecen ser:

I) la noción de *ciudadanía* como centro de esa cultura, en torno a la doble expresión del individuo-económico y del sujeto participante dotado de derechos;

II) la existencia de un *sistema de varios partidos* que monopolizan entre sí la proporción mayor del activismo político, pero lo encauzan esta vez dentro de subculturas partidarias que se proclaman y son vividas como menos intensas, más centradas en programas y de contenidos utópicos más reducidos y menos totalizantes;

III) un papel más acotado de la *esfera política* en su relación con la economía, la sociedad y la cultura, ámbitos estos últimos que se han tornado más independientes, mas autocentrados y más complejos. Por lo tanto, más resistentes a su absorción por la política y los partidos;

IV) una orientación de las *demandas democráticas* que se aleja de los consabidos tópicos de la «participación» por medio de la acción colectiva y de las anteriores exigencias de redistribución del balance del poder entre las clases sociales y que se acerca más, por el contrario, a la reclamación institucional por beneficios sociales, especialmente de salud, vivienda, educación, preservación del medio ambiente, y de orden y seguridad urbanos;

V) un sentimiento difundido de *incorporación a la modernidad* (material y simbólica), con su secuela «sociológica» de aspiraciones de trabajo institucionalmente protegido, consumo variado, relativismo y pluralidad culturales, participación en el entramado de la vida urbana, mejoramiento de las calificaciones laborales, etc.

La encrucijada cultural: neopopulismo o desarrollismo

En términos culturales más amplios, lo que presenciamos hoy día en Chile es la definitiva (a veces abrupta) incorporación de la *modernidad* a la cultura de un país periférico, con una base económica pequeña, con desigualdades sociales profundas y unos grados relativamente aceptables de mordernización en varios ámbitos de su gestión económica, política y social que coexisten con ámbitos de atraso y pobreza de una manera no dual sino compleja y entrecruzada.

Como ocurre con otras sociedades que han ingresado en una fase de «desarrollo interesante» —arrastrado por el sector exportador, con recursos humanos calificados,



con una aparato institucional relativamente estable, con élites desarrollistas, con una infraestructura comunicacional y de transportes que no está demasiado atrás de las exigencias, y con un flujo de inversiones que podría incrementarse y sostener ese «desarrollo interesante»—, en el caso de la sociedad chilena la *encrucijada cultural* se presenta ahora, en el postautoritarismo, como una tensión entre inclinar la balanza hacia el lado de alguna forma del neopopulismo o hacia el lado del desarrollismo.

En un extremo cabe prever una evolución cultural que, a falta de mejor término, llamamos *neopopulista.* Dicha alternativa engloba esa mezcla bien conocida de : hiperactivismo en la esfera política, uso del Estado como repartidor económico benevolente, intento por dar fácil solución a los problemas de la redistribución mediante acciones que eventualmente destruyen los equilibrios básicos de la economía y provocan stagnación e inflación, acomodamiento con los intereses corporativos de la sociedad como supuesto de un trueque político para satisfacer las necesidades de legitimidad del Gobierno, etc.

Simbólicamente, el neopopulismo juega en favor del principio del placer, asegurando a todos las menores exigencias a cambio de las mayores satisfacciones bajo el supuesto de que la democracia funciona repartiendo y que las elecciones se ganan en el bolsillo de la gente. El neopopulismo exalta por eso las funciones de la clase política y de las élites corporativas y sindicales, busca acercar la economía al Estado y la política, descuida la eficiencia en función de exigencias más benefactoras de legitimidad y se alimenta de ideologías que invocan el nacionalismo, al movimiento popular o a las masas, todas nociones transpartidarias, no programáticas y que en última instancia consagran la fusión de lo público con lo social y la subordinación de la economía a las regulaciones de la política.

El *desarrollismo,* a falta también de mejor término, se presenta en el otro extremo como la alternativa polar de evolución cultural en las condiciones actuales de la sociedad chilena.

Se trata, en este caso, de una cultura centrada en la producción, en el trabajo, en el ahorro y en la inversión. Que alimenta, de mil formas, una ética social orientada hacia el autodisciplinamiento bajo el supuesto que el crecimiento económico y la estabilidad democrática reposan sobre el principio de realidad; no el del placer.

El desarrollismo exige una cuota importante de «economicismo» en las orientaciones básicas de la sociedad. Por eso emplea extensamente los mercados y sus incentivos, a la par que reduce el peso de las relaciones político-económicas amparadas por el Estado benefactor. Más bien, el desarrollismo alimenta la noción del Estado eficaz que regula, interviene y evalúa su propio rendimiento en función de metas específicas y de la construcción de una economía capaz de incorporarse viablemente al comercio internacional. Inicialmente esa *viabilidad* podrá estar dada, como ha ocurrido en el caso chileno, por las «ventajas comparativas naturales» pero, poco después, exigirá fabricar esas «ventajas» a través del desarrollo de actividades productivas que incorporan valor agregado. De allí que la verdadera obsesión del desarrollismo viene a ser, a poco andar, la industrialización selectiva del país, asociada a un incremento

del componente tecnológico en la producción, a la búsqueda de mercados externos para sus productos y servicios y a la constante inversión en la gente, en la organización de los procesos, en la calidad de los productos, en las comunicaciones y la administración.

Una cultura desarrollista se relaciona con la democracia de manera diversa también. Mientras el neopopulismo está siempre bajo el riesgo de transformar la democracia en un fin del Gobierno y de la clase política, como plataforma donde transar intereses y compromisos corporativos, gremiales, sindicales y partidistas, el desarrollismo por el contrario percibe la democracia como una forma de organización de los procesos de competencia electoral y como una expresión institucionalizada de la participación en la sociedad civil. Por lo mismo, el desarrollismo busca mantener y reforzar la autonomía y separación relativa entre la esfera pública, la esfera económica, la esfera social y la esfera de la cultura. En vez de mezclar ámbitos e incentivar su funcionamiento de acuerdo a una común lógica de expansión de las relaciones económico-políticas, el desarrollismo busca promover los intereses específicos de cada esfera, con sus valores, comportamientos y expectativas asociados a cada una de ellas.

Al favorecer de tal manera una disociación (o especificación, mejor) de los varios ámbitos o subsistemas de la sociedad se fortalecen asimismo los procesos de especialización simbólica y de creciente división del trabajo que son necesarios en cada uno de ellos para incrementar su potencial de complejidad y de adaptación a los requerimientos externos e internos de funcionamiento y rendimiento eficaces.

Abandonando pues la idea de un cultura unitaria —que expresa el diseño premoderno de una nación sometida al designio (político o religioso) de sus élites, a la fuerza represiva de sus militares o al encuadramiento ideológico de un partido—, el desarrollismo se hace parte del movimiento de la modernidad, al que busca completar en el terreno de formación de una cultura capaz de conducir el desarrollo en su fase «más interesante»: la del tránsito posible hacia una sociedad industrial.

Pero esa cultura ya no es, no puede ser más, una cultura altamente integrada y tendencialmente unitaria. Ella se desarrolla, en cambio, por la vía de una especificación cultural de los sistemas, generándose con ello una diversidad de subculturas, cada una centrada en torno a sus propios ejes de valor: una cultura económica desarrollista, una cultura política democrática, una cultura de la sociedad civil que tolera el funcionalismo y una «cultura del espíritu» que acepta perder su primacía, su centro y su unidad y tolera, por lo mismo, las exigencias y los riesgos de la modernidad.

Tal vez allí estemos: a las puertas de ingresar en la democracia por el camino del crecimiento económico. De ser así, la suerte se jugará, en gran medida, en el terreno de la cultura.

José Joaquín Brunner



El aporte de la Iglesia a la sociedad chilena bajo el régimen militar

La Iglesia católica en Chile se ha contituido en un actor social que jugó un rol decisivo en la lucha por el respeto a los derechos humanos conculcados por el régimen militar del general Pinochet. Este papel ha sido suficientemente reconocido y alabado, nacional e internacionalmente. Es necesario, sin embargo, hacer justicia a la verdad histórica. Por relevante que fuera la protección a los perseguidos y la denuncia de la represión y la tortura, su aporte a la sociedad y a la cultura chilenas en los dieciséis años de dictadura fue mucho más allá.

Los hechos y la historia vivida que procuramos recoger en estas páginas —aunque muy fragmentariamente[1]— demuestran que su aporte a la sociedad chilena estos años ha sido muy variado y de enorme significación[2]. Dicho aporte puede caracterizarse al menos en tres dimensiones: a) ha contribuido a mantener vivo el valor de la dignidad humana en su firme defensa de los derechos humanos; b) ha posibilitado la reconstitución del tejido social deshilvanado por la represión, y finalmente c) ha garantizado la reafirmación de una cultura democrática, y el reencuentro de los chilenos con sus tradiciones republicanas.

Durante esta época histórica, quizás una de las más negras que se registre en los anales de la nación, la Iglesia constituyó pues un verdadero baluarte que, desde su especificidad religiosa, amparó a la sociedad civil reprimida por un estado de seguridad nacional. Ella supo mantener vivos, de múltiples maneras, los valores y tradiciones de libertad, justicia y democracia bajo un régimen que sistemáticamente se encargó de negarlos. No menos decisivo ha sido su aporte en la década de 1980 a la búsqueda de una salida pacífica hacia la democracia en el contexto de una sociedad altamente polarizada y sacudida por conflictos aparentemente irreconciliables. Los acontecimientos hubieran evolucionado por otros carriles y la salida hacia la democracia —anhelo

[1] *Para una relación pormenorizada de los hechos represivos de mayor relevancia «cometidos por el gobierno militar —organizados y ejecutados desde el Estado y que no constituyeron simples «excesos» de individuos aislados», hasta 1983, ver: Rodrigo Atria, et al.* Chile, la Memoria Prohibida, *Ed. Pehuén, Santiago, 1989, T. I, II y III.*

[2] *Sobre la Iglesia y el Régimen Militar ver Brian Smith,* The Church and Politics in Chile, *Princeton Univ. Press. New Jersey, 1982; Enrique Corres, José Antonio Viera-Gallo,* Iglesia y dictadura, *CESOC, Chile-América, Santiago, 1986; Aldo Meneses,* Valores y producción social de la realidad. El caso del antagonismo ideológico entre la Iglesia católica chilena y el Gobierno Militar: 1973-1984, *Disertación doctoral, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve,*

de la inmensa mayoría— ciertamente hubiera tenido diferentes derroteros sin la influencia e intervención —por momentos decisiva— de la Iglesia en la dinámica histórica de Chile entre 1973 y 1990.

1. La Iglesia defensora de los derechos humanos

La situación social y política se vio profundamente alterada con la llegada de los militares al poder en 1973. El régimen militar, desde sus inicios puso en práctica un modelo de reconstrucción capitalista de la sociedad en el cual se combinaba un proyecto económico neoliberal, la desarticulación de las instancias democráticas de la sociedad y su reemplazo por un sistema autoritario en todos los planos de la actividad pública.

La sistemática violación a los derechos humanos, las graves restricciones a la libertad, junto al incremento de las desigualdades sociales, constituyeron un objeto de preocupación constante de una Iglesia que durante todos estos años se atribuyó un rol de «voz de los sin voz».

Durante los dieciséis años la Iglesia jugó un papel decisivo en la defensa de los derechos humanos[3]. Aunque dicha función se percibe con mayor claridad en su práctica y no siempre en su discurso, este último manifiesta contradicciones internas a la Iglesia, y no toma una posición crítica global y constante frente al régimen, aun cuando por momentos procura desacralizar el discurso oficial que se apoya en la demonización del enemigo a fin de legitimar su violencia represiva. La práctica comprometida con la defensa de los perseguidos y las víctimas de la represión (ejecutados, desaparecidos, torturados, exiliados, exonerados y relegados), evidencia en forma prístina una actitud profética de una Iglesia que fue descubriéndose en el proceso histórico como agente fundamental en la defensa de valores humanos elementales.

En efecto, ya en la primera declaración pública, el 13 de septiembre de 1973, los obispos no condenan el golpe militar, posiblemente porque lo veían como un desenlace inevitable, pero además, por la opción fundamental de una Iglesia que no quería entrar en una confrontación directa con el Estado, cuestión que por lo demás le garantizaba espacios para una acción eficaz en torno a los derechos humanos. Paralelamente, esa declaración ya manifestaba las aprensiones frente al proceso que se iniciaba y particularmente frente al trato de los derechos humanos[4] anticipando así una actitud que en el futuro sería mucho más clara.

La Iglesia también tuvo argumentos para intervenir en el campo de los derechos humanos como forma de reacción frente a la violación de sus propios derechos institucionales. La dura represión que se abatió sobre el país también alcanzó a la Iglesia, desde los primeros días de septiembre hasta los últimos días del régimen en marzo de 1990. Pasadas algunas semanas del golpe el balance era desalentador: cuatro sacer-

1988; Ascanio Cavallo, Los Te Deum del Cardenal Silva Henríquez en el Régimen Militar, *Copygraph, Santiago, 1988; Humberto Lagos,* Crisis de la Esperanza, Religión y autoritarismo en Chile, *Ed. Presor, Santiago, 1988; Cristian Parker G. «La Iglesia en Chile: 1968-1988», Los Ensayistas, Nos 22-25, The University of Georgia, Georgia, 1988, pp. 51-77.*

[3] *Retomamos aquí parte de lo desarrollado en Cristian Parker G. «La Iglesia y los Derechos Humanos en Chile (1973-1989)»,* Revista Chilena de Derechos Humanos, *n.º 10, 1989, pp. 16-25.*

[4] Cf. *«Declaración del Comité Permanente del Episcopado sobre la situación del país», 13-8-73, en* Documentos del Episcopado, Chile, 1970-1973, *Mundo, Santiago, 1974, p. 174.*

dotes muertos, más de 45 religiosos y sacerdotes detenidos y unos 50 expulsados del país[5]. La persecución a la Iglesia no cejó, aun cuando tuvo ciclos que oscilaban entre la máxima confrontación y la mayor aveniencia entre el Estado y la Iglesia. Prueba de que la Iglesia era mirada por la burocracia militar gobernante como un peligro potencial para la seguridad de la nación es la declaración del recientemente nombrado arzobispo de Santiago, monseñor Carlos Oviedo Cavada, sobre su relación con el régimen anterior. Es sabido que el régimen intervino militarmente las universidades del país incluyendo a las universidades católicas. Durante los dieciséis años del régimen desconoció las facultades de monseñor Oviedo como Gran Canciller de la Universidad Católica del Norte, en Antofagasta y sólo el día anterior al término del régimen le autorizó nombrar libremente a quién reemplazara al rector delegado del Gobierno. Monseñor Oviedo declaró que consideraba esa actitud una «humillación», prueba de que su persona no era grata a los ojos del régimen anterior.

Más allá de la defensa de los propios intereses institucionales afectados, la Iglesia entendió que su misión de salvaguardar la vida y la dignidad de las personas frente a un régimen dictatorial constituía parte esencial de su propia misión evangelizadora[6]. Desde 1978, por ejemplo, las orientaciones pastorales de la Iglesia chilena afirman la creencia en «el Dios de la Vida» que se anuncia en el contexto de muerte que vive la sociedad.

En general la Iglesia, desde 1974 en adelante, estará centrada en dos graves problemas nacionales: la violación a los derechos humanos (DDHH) a causa de los atropellos y la represión; y la violación a los derechos económicos y sociales a causa del modelo económico implementado.

Si hasta abril de 1974 la Iglesia había actuado discretamente en defensa de los perseguidos, la situación cambia con su declaración *La reconciliación en Chile*[7]. Allí la Iglesia critica por primera vez en forma pública al régimen por la violación a los derechos humanos.

A medida que la situación económica empeoraba y la represión se incrementaba el pueblo cristiano organizaba «comedores populares» para dar de comer a los niños hambrientos en las poblaciones marginales y grupos de ayuda solidaria en la base. Frente a la represión, las iglesias, en forma ecuménica, organizaron el Comité de Cooperación para la Paz en Chile[8]. Las parroquias y conventos servían de lugar de refugio y sacerdotes, religiosas y laicos colaboraban para que los perseguidos obtuvieran asilo político en las embajadas. No pocos cristianos y religiosos fueron detenidos ejerciendo ese ministerio de caridad con el perseguido, como ocurriera con algunos sectores eclesiales en los peores tiempos de la ocupación nazi en algunos países europeos. La detención de la doctora Sheila Cassidy, religiosa inglesa, hizo noticia y suscitó una dura polémica entre el Arzobispado y dirigentes católicos integristas[9]. En fin, cediendo a la fuerte presión del propio gobierno el cardenal Silva Henríquez cerró el Comité por la Paz, pero rápidamente lo reemplazó por la Vicaría de la Solidaridad a principios de 1976.

[5] Cf. *«Bajo el signo de la cruz. Historia oculta del Régimen militar»*, La Epoca, *n.º 10, 1988; Jaime Escobar,* Persecución a la Iglesia en Chile, martirologio, 1973-1986, *Ed. Terranova, Santiago, 1986.*

[6] *«La reconciliación en Chile»*, Documentos del Episcopado, Chile, 1974-1980, *Ed. Mundo, Santiago, 1982, pp. 11-17.*

[7] Cf.*José Aldunate, Fernando Castillo, Joaquín Silva,* Los derechos humanos y la Iglesia chilena, *ECO, Santiago de Chile, s/f.*

[8] *El Comité de Cooperación para la Paz en Chile fue un organismo ecuménico de la Iglesia Católica, Luterana, Judía y de varias confesiones protestantes, que desde octubre de 1973 trabajó en la ayuda humanitaria y en la defensa jurídica de los perseguidos por la dictadura.*

[9] *En noviembre de 1975 varios sacerdotes y religiosas fueron arrestados por prestar auxilio médico a dirigentes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) acosados por los servicios de seguridad para darles muerte. El Cardenal Silva Henríquez justificó en nombre del Evangelio la práctica de la misericordia, salvando vidas, incluso a costa de graves consecuencias políticas. Jaime Guzmán, un alto asesor legal de la Junta Militar y dirigente del integrismo católico, criticó por los medios de comunicación al Cardenal, le acusó de cometer serios errores e instó a denunciar a los «terroristas» a la policía. El Arzobispo de Santiago amenazó a Guzmán con*

Desde 1976 hasta 1990, atravesando por diversos períodos de mayor o menor tensión con el gobierno militar, la Vicaría de la Solidaridad, un organismo que depende directamente del arzobispo de Santiago, se constituyó en un símbolo de la lucha por los derechos humanos en Chile[10]. El Gobierno y la prensa oficialista reiteradamente acusaron a dicho organismo de estar «infiltrado por el marxismo». Algunos vicarios que hacían de cabeza jerárquica del organismo, como monseñor Prescht, monseñor Gutiérrez y monseñor Valech, fueron hostigados e insultados públicamente, y varios de sus funcionarios han sido víctimas de amenazas y atentados, algunos han sido detenidos y Manuel Parada, junto a dos compañeros fue brutalmente degollado en marzo de 1985.

La Vicaría no sólo ha sido reconocida por su labor de protección jurídica, sino también por el apoyo que presta a las múltiples acciones solidarias con las víctimas de la represión y la pobreza, además de encargarse de recoger y sistematizar la información adecuada sobre la situación de los DDHH en el país. Este organismo eclesial, ha sido sin duda decisivo en la preservación de una *memoria oculta* de la represión, memoria que ahora, en la época de la transición democrática, sale a la luz pública descubriendo la verdad de lo ocurrido. Los informes de la Vicaría fueron muy tomados en cuenta por los organismos internacionales, especialmente por la Asamblea General de las NNUU que hasta 1989 condenó sistemáticamente al régimen chileno por violación a los DDHH[11].

La firme actitud de la Iglesia en defensa de los derechos humanos sistemáticamente violados la llevó inevitablemente a una confrontación con un gobierno que desde su perspectiva la veía como un agente coaligado con los enemigos de la seguridad del Estado. Revisando las relaciones Iglesia-gobierno autoritario en este período destacan algunos incidentes que reflejan el grado al que pudieron llegar las tensas relaciones. En agosto de 1976 tres obispos chilenos participaban en una reunión con otros obispos latinoamericanos en Riobamba, Ecuador. Fueron detenidos por el régimen militar ecuatoriano y a su arribo a Chile fueron violentamente agredidos por un grupo de manifestantes que posteriormente la Iglesia identificó como funcionarios de la DINA, policía secreta del régimen. Ello rebasó el vaso en las tensas relaciones, agravadas por la detención de un abogado de la Vicaría de la Solidaridad y por la expulsión del país de dos abogados colaboradores de ese mismo organismo.

Al año siguiente en una declaración pública los obispos hablan explícitamente de los DDHH, solicitan la colaboración de las autoridades para esclarecer la suerte de los detenidos desaparecidos[12] y agregan: «Si se han cometido abusos o arbitrariedades —a veces inevitables— más vale reconocerlo y arbitrar medidas para que no se repitan»[13].

El año 1978 fue proclamado como «Año de los Derechos Humanos» y el Arzobispado de Santiago organizó en noviembre un gran simposio internacional sobre el tema. Durante ese año la «guerra interna» generaba una huelga de hambre de los familiares de los detenidos desaparecidos. La misma justicia de EE.UU. llegaba hasta el corazón

la excomunión por desconocer y minar el poder de las autoridades eclesiásticas.

[10] *Sobre la Vicaría de la Solidaridad, Cf. Frühling,* Autoritarismo y defensa de los derechos humanos: estudio de la Vicaría de la Solidaridad en Chile, *Cuaderno de Trabajo n.° 2, Programa de Derechos Humanos, Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 1985; Brian Smith* Churches strategies and human rights in latin America, *Working papers, Woodstoke Theological Center, Georgetown University, Washington, D.C., 1979; José Aldunate, et al.* Los derechos humanos y la Iglesia chilena, op. cit.

[11] *La Vicaría ha obtenido varios premios y reconocimientos internacionales.*

[12] *Se conoce como* detenidos-desaparecidos *a aquellas personas que han sido detenidas o secuestradas por organismos de seguridad del Régimen y nunca más se supo su paradero. La Vicaría de la Solidaridad acredita por lo menos unos 700 casos, pero se sabe que los casos efectivos pueden sobrepasar el millar. Recientemente, en mayo de 1990, la opinión pública chilena ha sido estremecida por el hallazgo de 20 cadáveres de fusilados en un cementerio clandestino cercano al campo de concentración de Pisagua en el norte del país.*

[13] *«Nuestra Convivencia Nacional», 25-3-77, en* Documentos del Episcopado, *Chile, 1974-1980, op. cit., pp. 164-172.*

de la DINA, buscando a los asesinos del ex canciller Orlando Letelier en Washington, en 1976[14]. Hacia fines de año se descubría en una mina de cal abandonada en la localidad de Lonquén, una veintena de cadáveres que posteriormente se determinó correspondían a detenidos desaparecidos que habían sido fusilados sumariamente. Correspondió al obispo auxiliar, monseñor Alvear, denunciar esta situación y el Comité Permanente de los Obispos sacó una declaración en la cual solicitan al gobierno que se termine con la tortura, la violencia y el terrorismo. «Lamentamos tener que decir que hemos llegado a la persuasión de que muchos, si no todos los detenidos-desaparecidos, han muerto, al margen de toda ley»[15].

En plena época de la agitación social opositora, la Iglesia reitera hacia fines de 1983 su defensa de valores fundamentales aclarando que torturadores y cómplices quedan excomulgados si no se arrepienten, solicitan la reestructuración de los organismos de seguridad del régimen, fin al exilio, creación de nuevas fuentes de trabajo, respeto a los trabajadores y pluralismo en los medios de comunicación social, especialmente la TV[16].

La Iglesia católica ha sido un contrapeso decisivo a la represión bajo el régimen militar. Sin embargo, como sabemos, todo régimen busca ampliar la base de sus legitimaciones ideológicas a fin de asentar su hegemonía sobre el conjunto de la sociedad. Para este fin el régimen militar ha contado con la bendición de segmentos muy significativos de las iglesias evangélicas, así como el del sector integrista y conservador de la Iglesia católica. Con todo, no se llegó en Chile a los extremos del caso argentino. En el país transandino ciertos sectores eclesiales participaron directamente en la denuncia y persecución de los opositores, llegando incluso a legitimar la muerte y la tortura de muchos de ellos en manos de los organismos de seguridad de la dictadura argentina.

[14] *En Washington, en septiembre de 1976, estalla una bomba mortal en el auto de Orlando Letelier, ex canciller del Gobierno de Allende y exiliado político en EE.UU. Muere también su secretaria norteamericana. Posteriormente la justicia norteamericana establece que los autores materiales son un grupo de exiliados cubanos y los autores intelectuales, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) del régimen de Pinochet.*

[15] *Además agregan en dicha declaración: «Las personas llamadas detenidos-desaparecidos, que alcanzan a varios centenares, por los antecedentes reunidos y presentados al gobierno, y salvo algunas posibles excepciones, deben, a nuestro parecer, darse por detenidas* por los servicios de seguridad del gobierno *(subrayado en el texto)...» «Desgraciadamente hemos llegado a la conclusión de que el gobierno no realizará una investigación a fondo de lo ocurrido...» «Corresponde al gobierno y no a la Iglesia dar la solución a este problema.*
Sin embargo, no podemos callar ante lo ocurrido. Tenemos que decir que el mandamiento de "no matar" sigue siendo fundamento de toda civilización y, desde luego, de todo humanismo cristiano. Ningún fin puede justificar el uso de medios ilícitos. Matar a un hombre, al margen de toda ley, es un delito del cual protestamos en nombre de Dios, Creador y Padre de todos los hombres.» Declaración acerca de los detenidos-desaparecidos, *Comité Permanente de la Conferencia Episcopal de Chile, 9-11-78.*

[16] Cf. *«Un Camino cristiano», declaración de la Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal de Chile, 15-12-83,* Documentos del Episcopado, Chile, 1981-1983, *Mundo, Santiago, 1984, pp. 146-148.*

En la actual etapa de transición a la democracia la Iglesia juega un rol fundamental[17] al convertirse en un actor moral de primer orden en relación con las demandas sociales por esclarecer la verdad y restablecer la justicia en materia de derechos humanos violados.

2. La Iglesia y la reconstitución del tejido social

El régimen militar se asentó desde sus inicios en una doble política: en la destrucción del sistema democrático, reprimiendo a la sociedad civil, especialmente a las organizaciones populares; y en la implantación de una política económica neoliberal que privilegiaba al mercado como mecanismo regulador de la economía y al sector empresarial en desmedro de las clases trabajadoras[18].

Frente a esa situación la Iglesia pudo haberse refugiado en la especificidad religiosa de su ámbito de acción, o bien pudo haberse replegado a su rol tradicional como aliada del poder del Estado. Sin embargo no lo hizo. Hay que considerar que en un país político como Chile, la separación entre la Iglesia y el Estado coincidió con la crisis del período oligárquico, en la década de 1920. Tempranamente surgieron sectores de avanzada que proclamaban un catolicismo social. Con todo, la Iglesia conservó privilegios como institución de derecho público. Esto significa que desde 1925 en adelante la Iglesia constituyó una de las escasas instituciones con amplias garantías en el espacio público, lo que que posibilita definirla como institución paraestatal. Bajo el régimen militar la peculiaridad de su posición juridicoinstitucional en el aparato estatal, así como su carácter de institución internacional, le posibilitó ejercer una doble función en forma simultánea: a) actuar como representante de una serie de intereses y demandas de la sociedad civil y b) actuar como institución religiosa oficial del Estado, por ejemplo, en actos oficiales y por medio del Vicariato Castrense.

La acción y el discurso de la Iglesia no se limitaron a la labor asistencial. De hecho la Iglesia asumió una función de mediación entre el movimiento popular, y en general, la sociedad civil y el Estado. Debido a la autonomía relativa de su posición institucional en la sociedad y al apoyo internacional, en circunstancias que la política del Estado tiende a reprimir y desarticular a las organizaciones de la sociedad civil, ella ocupa buena parte del vacío dejado por esas organizaciones controladas y reprimidas oficialmente. Apoyada en su posición institucional, que le garantizaba al mismo tiempo amparo frente a la represión estatal y posibilidad de inserción profunda en la sociedad civil, su función mediadora no puede comprenderse sino como un resultado de la forma cómo la Iglesia, en tanto que actor social, buscó reacomodarse en las nuevas circunstancias.

El proceso chileno afectó sin duda la propia estructura eclesial y pastoral. El intento de readecuación a las inéditas circunstancias transformó su práctica y su discurso e incluso su estructura eclesiástica y la propia concepción de su misión evangelizado-

[17] Cf. *Cristián Parker G., «Iglesia católica, derechos humanos y transición democrática»,* Pastoral Popular, *n.º 198, mayo 1990, pp. 27-29.*

[18] Cf. *AAVV.* Chile, 1973-1983, *FLACSO, Revista Mexicana de Sociología, Santiago, 1983, en especial Manuel Antonio Garretón, «Modelo y proyecto político del régimen militar chileno», y AAVV,* Chile, 1968-1988, op. cit.

ra. Junto con las estructuras generadas para hacer frente a la demanda surgida en torno a los derechos humanos, tales como la Vicaría de la Solidaridad en Santiago, y sus homólogas en varios obispados de provincias, es toda la concepción tradicional de la actividad pastoral la que se ve modificada.

«La pastoral eclesial tradicionalmente centrada en la estructura parroquial, es decir en el ámbito territorial, pasa ahora a complementarse con una estructura eclesial de tipo funcional, que se preocupa por la atención de los ambientes, instituciones y grupos sociales más importantes en la sociedad: obreros, universitarios, juventud, educación, etcétera»[19].

Si la Vicaría de la Solidaridad es una experiencia única y pionera en el contexto de la Iglesia latinoamericana, la Vicaría de la Pastoral Obrera es inédita. «Este proceso de especialización funcional —que por cierto se da en forma más clara en Santiago— significa la readecuación de toda la estructura eclesial en función de la necesidades sociales y religiosas: con ello se asegura una amplia cobertura de la sociedad civil. Pero no es sólo su transformación interna, es también la puesta en práctica de una política eclesial de suplencia de las organizaciones civiles: se presta así apoyo, infraestructura y asesoría a una serie de organizaciones sindicales, juveniles, culturales, poblacionales, etc.»[20]

Con mayor o menor sistematicidad la Iglesia, frente al desafío de los diversos sectores sociales y de las distintas dimensiones del quehacer social, fue ensayando una multiplicidad de respuestas[21]. Ya hemos mencionado extensamente la respuesta en relación a los DDHH. Sin embargo, el régimen y su modelo afectaron también —y de manera sustancial a los más pobres por las políticas de reajuste— a vastos sectores del pueblo. Rápidamente fueron surgiendo entonces un sinnúmero de organizaciones de base, la gran mayoría apoyadas, estimuladas o amparadas por la Iglesia: comedores populares, bolsas de desempleados, grupos de ayuda fraterna, grupos de solidaridad, talleres productivos, organizaciones sociales y culturales diversas, grupos de mujeres, centros de madres, grupos juveniles, movimientos socioculturales, etcétera.

Frente a la política de desarticulación y control del movimiento sindical, ante las leyes laborales de la dictadura que desfavorecían a los trabajadores en función del incremento de la tasa de ganancia de los empresarios, la Iglesia se convirtió desde los primeros tiempos en un refugio para los sindicalistas. El otrora poderoso movimiento centralizado en la CUT (Central Única de Trabajadores) se vio desintegrado, muchos de sus dirigentes muertos, exiliados o en prisión. Lentamente, con la labor asesora desde centros laborales de la Iglesia y por la creación de la Vicaría de la Pastoral Obrera, el movimiento sindical logró remontar su desmovilización y se rearticuló en tres referentes: la Coordinadora Nacional Sindical (CNS), el Frente Democrático de Trabajadores (FDT) y el Frente Unitario de Trabajadores (FUT)[22]. El movimiento sindical, de fuerte tradición marxista, encontró en la Iglesia, de la cual había estado por decenios muy alejado, un compañero de ruta en su lucha por la defensa de las demandas y conquistas de los trabajadores. Muchos sindicalistas recuerdan

[19] *Cristian Parker G. «Cristianismo y Movimiento Popular en Chile»,* Plural, *n.º 4, Rotterdam, 1985, pp. 22-23.*

[20] Ibid.

[21] *Hasta 1980 ver Francisco López,* La crítica de la Iglesia chilena al modelo autoritario liberal: discurso y praxis crítica, *Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 1980.*

[22] *Sobre el movimiento sindical bajo la dictadura, ver Patricio Frías,* Orientaciones y prácticas del Movimiento Sindical chileno bajo el Régimen Militar, *Disertación doctoral, Universidad Católica de Lovaina, Louvaine-la-Neuve, 1983.*

esa época heroica de 1974 a 1978 en la cual el único acto masivo de celebración del primero de mayo estaba dado por la misa de San José Obrero que celebraba el cardenal Raúl Silva Henríquez en la Catedral de Santiago.

Algo muy semejante debe decirse del conjunto de organizaciones y cooperativas campesinas, tradicionalmente más próximas a la Iglesia, para las cuales, a través de sus proyectos de promoción y apoyo, no sólo constituía un espacio de reorganización, sino también una institución que colaboraba con sus proyectos socioeconómicos, de capacitación, productivos y de comercialización. También la jerarquía eclesial en más de una oportunidad elevó su voz para referirse a la situación de los trabajadores y de los campesinos frente a una política económica que les desfavorecía.

En Chile el movimiento obrero tiene una larga trayectoria y ha sido un actor influyente en la sociedad. Sin el apoyo de la Iglesia, que en la década de 1980 fue dando curso a una mayor autonomía sindical, el movimiento de trabajadores, no hubiera podido o le habría sido mucho más dificultoso, reconstituirse como lo hizo teniendo un papel decisivo en la época de las protestas nacionales y luego en el período de transición que se vive actualmente.

En el ámbito de la promoción social y la educación popular hay que decir que una gran cantidad de organizaciones no gubernamentales (ONG) se articularon en torno a los apoyos eclesiásticos en el país y de aquellos que recibían de organizaciones de apoyo vinculadas a las iglesias de Norteamérica y Europa. Un flujo muy significativo de la ayuda internacional solidaria con la situación que padecía el pueblo chileno se canalizó, de hecho, por medio de instituciones directa o indirectamente vinculadas a las iglesias. Así, por ejemplo, toda la labor de asistencia técnica campesina en algunas provincias provenía casi exclusivamente de centros ligados a la Iglesia, o mucha de la labor de educación popular y de trabajo de base educativo y de salud —sobre todo en los primeros años—, estaba ligado a centros de Iglesia o civiles pero amparados y apoyados por la institución eclesial.

No debemos olvidar tampoco que la Iglesia es uno de los principales agentes, de socialización en el campo cultural y educacional en la sociedad. Desde el mismo momento en que el régimen militar comenzó su política de represión a la cultura, interviniendo militarmente a las universidades chilenas, los obispos protestaron por dichas medidas y específicamente por lo que consideraban una intromisión indebida en los asuntos de la Iglesia: la intervención militar en la Universidad Católica de Chile. El cardenal Silva en ese entonces Gran Canciller, renunció y con la anuencia del Vaticano el Gobierno logró imponer a un rector y a un Pro-Gran Canciller de su agrado. Por otra parte, frente a las exoneraciones de que fueron objeto numerosos académicos en las universidades el cardenal procedió a crear la Academia de Humanismo Cristiano en 1976 que hasta hoy —ya independiente de la estructura eclesial— reúne a un selecto grupo en ciencias sociales y humanas en el país. Así también cabe destacar las múltiples iniciativas en el ámbito de la cultura y de la educación orientadas a garantizar la supervivencia de valores consustanciales a la tradición democrática en

peligro bajo el autoritarismo. Las escuelas católicas se convirtieron, aun cuando restringidas por una estricta normativa educacional, en un oasis educativo y cultural. Los centros de formación vinculados a la Iglesia, las Casas de Ejercicios que abrían sus puertas a las más diversas organizaciones de la sociedad civil, la pastoral orientada hacia la juventud con sus múltiples iniciativas de formación, junto con posibilitar la sobrevivencia de la cultura, constituyeron espacios de formación de líderes de grupos y comunidades, de organizaciones y movimientos que luego pasarían a tomar un rol decisivo en la lucha por la democratización de la sociedad[23]. A nivel del movimiento estudiantil universitario, por ejemplo, luego del golpe de Estado no quedó nada. Sólo pequeños núcleos en torno a la Asociación de Universitarios Católicos que comenzó a reestructurar en diversas ciudades núcleos de pastoral universitaria en torno a la cual lentamente fue rearmándose el movimiento universitario en forma totalmente autónoma. En 1975 se desarrolló en la parroquia universitaria el primer «Encuentro cultural solidario», primer acto público de canto y folclore destinado a reunir fondos para obras de solidaridad, pero que posibilita generar un lugar de reencuentro de los estudiantes en torno a los anhelos de libertad, justicia y democracia.

Por otra parte en el ámbito de la cultura debe destacarse la labor de la Iglesia a nivel de los medios de comunicación. Bajo el estado de sitio, los primeros años, luego bajo el estado de emergencia, los medios de comunicación social quedaron censurados. Las estaciones de televisión, radio y prensa opositoras fueron intervenidas y controladas. En dichas circunstancias los únicos medios de difusión que gozaban de mayor libertad eran aquellos dependientes de la Iglesia o que lograban desarrollarse bajo su amparo. Hay que distinguir aquí tres niveles en la función comunicacional de una Iglesia que contrarrestó así la falta de libertad y la propaganda oficialista:

a) los medios de comunicación social vinculados a la Iglesia, Radio Chilena y varias radios de provincias vinculadas al Obispado local. Pero también aquí cabe mencionar a la Radio Cooperativa, Radio Santiago y otras que sin depender directamente de la Iglesia informalmente estaban bajo su amparo. A nivel de canales de televisión y diarios, salvo los diarios *La Época* y el *Fortín Mapocho* que comenzaron a circular muy tardíamente, en la década de 1980, todo estaba controlado por el oficialismo. A nivel de revistas, en cambio, la Iglesia respaldó varias en forma decisiva, como *Solidaridad*, *Mensaje* y *Análisis* que nació de la Iglesia y se independizó y el semanario independiente *Hoy*;

b) los micromedios como periódicos, boletines, prensa de base, etcétera, que se multiplicaron durante estos años constituyendo una verdadera red informativa de tipo informal paralela a las redes controladas por la empresa periodística privada y el aparato estatal. No falta parroquia, vicaría, movimiento apostólico u ONG ligada a las iglesias, que no tuvieran su propio medio de expresión;

c) por último, los propios canales de información y de comunicación eclesial que funcionaban como una verdadera red de información muy útil para contrarrestar la ausencia total de información que procuraban mantener los organismos de seguridad

[23] *En la década de 1980 la Iglesia acentuó su labor formativa de líderes cristianos. A título de ejemplo, en las Escuelas de Verano de 1986-1987, organizadas por Vicarías, varias Diócesis y diversos organismos eclesiales se impartieron clases a unos 8.000 alumnos en el país. La Escuela de Verano de la Vicaría de la Pastoral Obrera de Santiago, ofrecía más de 50 cursos durante dos semanas y tenía cerca de 1.500 alumnos; la Vicaría de la Pastoral Juvenil igual número y varias Vicarías u Obispados, como en Concepción, Temuco, Punta Arenas, Antofagasta, Arica, etc., más de 300 ó 400 alumnos en cada una.*

estatales. Contrapeso decisivo para un sistema represivo que a menudo actuaba amparado por la sombra y el silencio y para la exacerbada propaganda consumista del modelo neoliberal.

Durante todo el periodo autoritario la renovación en la Iglesia y la práctica de defensa de los DDHH y del pueblo ha desarrollado una «Iglesia que nace del pueblo», teniendo en las comunidades eclesiales de base (CEBs) una de sus expresiones privilegiadas[24]. La Conferencia Latinoamericana de Obispos en Puebla (1979) revitalizó la «opción preferencial por los pobres» y respaldó el trabajo de una evangelización liberadora. Sin embargo, esta nueva forma de vivir la fe cristiana, más encarnada e histórica, más comprometida con las angustias del hombre, en un ambiente comunitario, participativo y democrático, choca contra la tendencia restauradora que la cuestiona y frena. El debate en torno a la teología de la liberación en la Iglesia universal repercute en Chile, aunque en forma moderada ya que las condenaciones a dicha teología no prosperan, en parte a causa del desarrollo de esta corriente en la pastoral popular y en cierta jerarquía eclesial.

Lo cierto es que la evolución de la Iglesia católica en todo este período ha transformado sus antiguos referentes sociales y su propia posición social. Si durante años el catolicismo fue una religión en la cual se expresaban en forma privilegiada la cultura oficial y de las elites aristocráticas, ahora comienzan a tener más importancia las clases medias y, sobre todo, las clases populares. Durante el régimen militar hay un notorio distanciamiento de las elites dominantes católicas respecto a la línea oficial de la jerarquía, en tanto que la «opción por los pobres» lleva a las clases populares de la ciudad y el campo a ver que la Iglesia está ahora «más cerca de los pobres que de los ricos»[25].

Esta reubicación del espacio social de la Iglesia, si bien le trae enormes conflictos internos y con los sectores dominantes de la sociedad, le ha significado un reencuentro con el pueblo. La Iglesia aparece así como una instancia en torno a la cual se rearticula el movimiento popular. Ello le posibilita, al mismo tiempo, inaugurar nuevas relaciones con el otrora anticlerical y laicista movimiento sindical y político de izquierda[26]. Tal es así que no es raro escuchar a militantes socialistas y comunistas en un discurso mucho más condescendiente y laudatorio hacia la jerarquía que aquel discurso crítico que a veces circula entre los propios sacerdotes y religiosas con posturas más radicales.

Así, la labor eclesial debe ser evaluada no sólo por aquello que se realiza desde las altas autoridades eclesiásticas. La labor de defensa de las libertades cívicas, los DDHH y del pueblo, se ha convertido en una práctica cotidiana para las comunidades, militantes cristianos y agentes pastorales que trabajan en el pueblo. Como hemos visto numerosas organizaciones de base han ido surgiendo preocupadas de dar alimento, solidaridad y refugio a quienes eran víctimas del autoritarismo: los pobladores, la juventud, las mujeres, los trabajadores y los campesinos. Lentamente la Iglesia en la base ha constituido un espacio en torno al cual se va reorganizando el tejido social.

[24] Cf. *Fernando Castillo, «Comunidades cristianas populares: la Iglesia chilena que nace desde los pobres»,* La Iglesia de los pobres en América Latina, *Ed. PEC. Santiago, 1983, pp. 81-105.*

[25] *Una investigación realizada en 1987 evidencia que la mayoría en una muestra de habitantes de barrios pobres de Santiago perciben en su lenguaje «que la Iglesia está ahora más cerca de los pobres que de los ricos».* Cfr. *Area de Religión y Sociedad «Creencias y valores en Lo Hermida»,* Informe de Investigación n.º 2, *«Creencias y valores en la José María Caro»,* Informe de Investigación n.º 3, *todos editados por el CERC, Academia de Humanismo Cristiano, 1988.*

[26] *Uno de los máximos dirigentes del Partido Socialista declaraba en 1988: «Yo diría que la Iglesia tiene influencia en los socialistas. Esto es así, primero, dentro de la militancia socialista, hay un buen contingente de cristianos y no sólo de cristianos sino de católicos practicantes. Esto no ocurre sólo entre los socialistas; yo he visto, por ejemplo, a dirigentes sindicales comunistas pero es así, es la realidad de nuestro pueblo. La cultura cristiana y el peso de la Iglesia son muy grandes y han aumentado en estos años (...).*
«Yo creo que hoy día la opinión que los círculos de la Iglesia tienen de la izquierda chilena no es la misma que tenían antes y también nuestra opinión de la Iglesia ha cambiado. Hemos aprendido a conocernos, hemos luchado juntos, nos hemos valorado mutuamente

Va surgiendo así también una nueva forma de ser Iglesia, encarnada en el pueblo pobre, y estructurada a partir de las comunidades eclesiales de base, con una orientación cristiana liberadora. El pueblo se va rearticulando, venciendo el miedo, la atomización y la propaganda del sistema, a fin de luchar por su dignidad y sus derechos conculcados. Hay aquí un noble y anónimo testimonio de estos cristianos de base que junto a no creyentes de buena voluntad, desde el sufrimiento, el dolor y la opresión van recorriendo un camino de reencuentro en torno a ciertos valores fundamentales como la dignidad del hombre, la justicia, la libertad y la democracia.

3. La Iglesia promotora de la reconciliación y la democracia

El discurso del régimen militar pretendía legitimarse en la defensa del «orden y la institucionalidad quebrantada» por la amenaza del comunismo. Sin embargo, sus fundamentos ideológicos más sólidos y sistemáticos es posible encontrarlos en la Doctrina de la Seguridad Nacional, que justifica la supresión de las libertades y la violación a los derechos humanos en función de una «guerra total» contra un enemigo interno que es el «comunismo internacional»[27].

En numerosas oportunidades los obispos cuestionaron ya sea en forma tácita, ya sea en forma explícita la ideología de la seguridad nacional. Atacada por el régimen —que la acusaba según el viejo código liberal coincidente ahora con la idea de la seguridad de la nación— de meterse en un campo político que no le compete, la Iglesia se vio en la necesidad de defender su libertad para actuar y hablar, en función de su propia misión evangelizadora, en la defensa de la dignidad del hombre y especialmente de los más pobres.

Sin una normalización institucional y frente a un gobierno que no ponía plazos para el retorno al pleno imperio de un Estado de derecho, la Iglesia, por voz de su jerarquía, fue progresivamente acentuando sus llamados a institucionalizar el país avanzando pronto hacia una plena democracia[28]. El conflicto en torno a la institucionalización entre la Iglesia y el Gobierno tuvo dos momentos de relevancia. En 1978 con la publicación del documento *Humanismo cristiano y nueva institucionalidad*[29] y sobre todo, con la posición crítica oficial que tomó la Iglesia frente al plebiscito de 1980 en el cual fue aprobada la nueva constitución en un dudoso acto eleccionario[30].

El período que va desde 1980 hasta 1988 está caracterizado por la vigencia de la constitución política de 1980 que institucionaliza un régimen autoritario y personalista dando plenos poderes a los militares y a Pinochet hasta 1989, año en que debía iniciarse una «democracia protegida» abortada por el triunfo opositor en el plebiscito de 1988 que negó la reelección del general Pinochet por otros ocho años.

y creo que, desde ese punto de vista, se ha avanzado un paso importantísimo en el encuentro entre marxistas y cristianos, un encuentro entre la raigambre más humanista del marxismo y la raigambre más socialmente comprometida de la Iglesia. (...)

En Patricio Dooner, Iglesia, reconciliación y democracia, *Ed. Andante, Santiago, 1989, pp. 165-166.*

[27] Cf. *Comblin, José, «La doctrina de la Seguridad Nacional»* Dos ensayos sobre Seguridad Nacional, *Vicaría de la Solidaridad, Arzobispado de Santiago, Santiago, 1979, pp. 9-191.*

[28] *En esta sección retomamos parte de nuestros análisis desarrollados en C. Parker, «La Iglesia en Chile. 1968-1988»,* op. cit.

[29] *En la declaración «Humanismo cristiano y nueva institucionalidad» (4-10-78), el Comité Permanente invita a una reflexión. Allí definen a la fe no como ideología ni partido político sino como instancia moral y liberadora. Hablan de la crisis política y de las bases morales para construir una futura institucionalidad: igualdad y participación, respeto a los derechos humanos y a las libertades cívicas, y hacen sugerencias para los cambios institucionales en el país. Critican la doctrina de la seguridad nacional, valoran la democracia y reivindican la autonomía universitaria y el derecho de los trabajadores.*

[30] Cr. *declaración «Sobre el plebiscito», 23-8-90, en* Documentos del Episcopado, Chile 1974-1980, op. cit. *pp. 432-434.*

El plebiscito destinado a aprobar la constitución de 1980, fue el tema central del debate en ese año. En abril el Comité Permanente de Obispos emite una declaración solicitando «el retorno a la normalidad institucional» y una amplia libertad de información. La constitución estaba en su fase final de redacción. Sorpresivamente el Gobierno llamó a un plebiscito para aprobar la carta fundamental para el 11 de septiembre de 1980.

Poco antes del evento electoral la conferencia emitió una declaración estableciendo los requisitos para la limpieza del mismo[31]. Pinochet se declaró ofendido por los obispos. Estos replicaron que no había ofensa y que las condiciones eran indispensables para asegurar la corrección del proceso. El gobierno proclamó el triunfo del «sí» con un 67,4 por ciento de los votos y se desencadenó un clima triunfalista y prepotente de parte de los partidarios del régimen. A pesar de que no se habían cumplido todas las condiciones solicitadas por los obispos, éstos guardaron silencio. El Gobierno reinstaló su sede en el tradicional Palacio de la Moneda[32] y solicitó a la Iglesia un *Te Deum* solemne para entronizar en marzo de 1981 al general Pinochet como presidente constitucional. Luego de una viva polémica en el interior de la propia Iglesia, el cardenal Silva, con apoyo del Vaticano, accedió a la celebración de dicho acto religioso. Con ello la Iglesia contribuyó a la estabilidad institucional del régimen, aun cuando en su fuero interno lo desaprobaba.

Durante este período la Iglesia intensificó su demanda democrática[33]. Si en la etapa anterior el énfasis estaba puesto en los DDHH, ahora, a partir del dictado de la constitución, adquirió mayor importancia la reivindicación de la plena participación ciudadana y de la reconciliación entre los chilenos. Este cambio en la posición oficial de la jerarquía eclesial se había iniciado ya en 1978 con el documento *Humanismo cristiano y nueva institucionalidad* y se desarrolla con *El renacer de Chile* (1982), y *Evangelio, ética y política* (1984). Según los obispos hay tres caminos para resolver cristianamente la crisis social y moral del país: el respeto a la dignidad del hombre, el reconocimiento al valor del trabajo y el regreso a una plena democracia. Tres principios que reiterarán en sucesivas declaraciones durante estos años[34].

El nombramiento de un nuevo arzobispo de Santiago, en reemplazo de monseñor Silva Henríquez, conocido por su firme postura frente a la dictadura, abrió una esperanza de distensión en las relaciones entre la Iglesia y el gobierno. Sin embargo, en términos globales la línea de la Iglesia no varió sustancialmente, aun cuando adquirió un tono y una actitud más moderados, criticando menos y promoviendo iniciativas destinadas a garantizar una transición pacífica y pactada entre el gobierno y la oposición.

En 1983 estalló la agitación social y se iniciaron las «Protestas nacionales» convocadas por las organizaciones sociales opositoras. Ya en 1982 la situación económica se tornaba crítica y ésta empeoró en 1983. La recuperación de la economía experimentada hasta 1981 se venía al suelo azotando principalmente a los trabajadores y a las mayorías pobres, pero afectando también a una clase media que se había endeudado considerablemente en la época del *boom* económico. La respuesta del gobierno fue

[31] *Conferencia Episcopal de Chile, «Declaración sobre el plebiscito», 23-8-80.,* íbid, *pp. 432-434.*

[32] *En el Palacio de la Moneda, casa de gobierno durante la época democrática, murió el presidente Allende durante el bombardeo del 11 de septiembre de 1973. El palacio fue reconstruido especialmente para que Pinochet asumiera en él su mandato constitucional en 1981. Sobre los conflictos Gobierno-Iglesia de los años 80 y 81 ver Ascanio Cavallo,* op. cit.

[33] Cf. *Enrique Correa, José Antonio Viera-Gallo,* Iglesia y dictadura, op. cit. *pp. 102 ss.*

[34] Cf. Documentos del Episcopado, Chile 1981-1983, op. cit.

enérgica y la violencia represiva fue en un aumento proporcional a la masividad de las protestas. La Iglesia se hizo eco del descontento, condenó la violencia e instó al diálogo, legitimando implícitamente la protesta popular[35]. En este período llama a la cordura y se propone como mediadora del diálogo para dar pasos positivos hacia una real democracia. En 1983, luego de la más cruenta protesta con un saldo de cerca de 100 muertos por la represión, el Gobierno acepta el diálogo y el arzobispo de Santiago actúa como intermediario. En 1985, luego de convulsivos años, la Iglesia retoma un rol mediador al facilitar un acuerdo entre un amplio espectro político (excluyendo a un sector de la izquierda), el «Acuerdo nacional» que sienta las «bases para una salida pacífica hacia la plena democracia». Pero ambas iniciativas se empantanan y finalmente fracasan a causa de la falta de apertura de las autoridades.

La voluntad moderadora de la Iglesia se estrella con la rigidez del régimen. La tensión llega a un punto álgido a propósito del asesinato del sacerdote Andrés Jarlán durante un allanamiento de la policía en un día de protesta en septiembre de 1984. Los obispos, respaldando el trabajo de los misioneros en poblaciones populares, piden que «la sangre de esta víctima inocente convierta nuestro odio en amor y nuestra violencia en paz». El arzobispo Fresno afirma el derecho de celebrar la misa de exequias de Jarlán en la catedral. A fines de año es dinamitado un templo parroquial en Punta Arenas y entre los escombros se encuentran los documentos de identidad de un teniente del ejército. En noviembre se reimplanta el estado de sitio y a raíz de un encuentro de obispos con exiliados en Europa el ministro del Interior acusa verbalmente a la Iglesia y niega el reingreso al país del Vicario de la Solidaridad. Monseñor Fresno protesta pero pide abandonar toda tentación de violencia e invita a una jornada de ayuno y oración[36].

El año 1986 —declarado «decisivo» por la oposición— fue decisivo pero para el gobierno. Luego de una exitosa jornada de protesta muy reprimida en julio de ese año, se descubrieron arsenales de guerra ocultos en el desierto del norte que pertenecían al frente guerrillero Manuel Rodríguez, cercano al Partido Comunista. Ese hecho sumado al atentado fallido al propio general Pinochet a principios de septiembre, desencadenó una feroz represión sobre la población y toda expresión opositora. El revés opositor se tradujo en desmovilización social y en el necesario sometimiento al itinerario constitucional programado por el régimen.

La represión de septiembre también alcanzó a la Iglesia. Fueron expulsados de Chile tres sacerdotes franceses que trabajaban en la población La Victoria con la falsa acusación de ser agitadores. La propia Conferencia Episcopal los defendió. La invitación que hicieron los obispos a modificar la constitución cayó en el vacío así como su denuncia de la violencia policial y represiva[37].

En el contexto de los esfuerzos de la Iglesia por la reconciliación y la democracia debe insertarse ese evento de enorme magnitud que fue la visita del Papa Juan Pablo II a Chile en abril de 1987. El Papa visitó el país a raíz del éxito de su mediación entre Chile y Argentina por un conflicto limítrofe que tuvo al borde de la guerra a ambos

[35] Cf. *«Más allá de la protesta y la violencia», 24-6-83,* ibid, *pp. 117-118. Allí los obispos afirman que «disentir es un derecho innato que todos reconocen». Y agregan citando al Papa, «cuando el diálogo entre los gobernantes y el pueblo no existe, la paz social está amenazada o ausente, es como si se viviera en un estado de guerra».*

[36] Cf. *Monseñor Juan Francisco Fresno Larraín,* Carta del arzobispo a la Iglesia de Santiago, *Arzobispado de Santiago, 18 de noviembre de 1984.*

[37] Cf. *Conferencia Episcopal de Chile,* Justicia o violencia, *7 de abril de 1986; y* ¡Felices los constructores de la paz!, *13 de julio de 1986.*

países a fines de 1978. La oportuna gestión de las Iglesias chilena y argentina, así como del Vaticano, evitó una catástrofe de proporciones entre naciones hermanas.

El Papa, como ya es habitual, congregó a multitudes tocando la fibra sensible de la religiosidad popular de las masas católicas. Sus discursos en general fueron bastante moderados, pero inequívocos en apoyar la labor de los obispos y de la Iglesia en Chile, respaldando incluso el llamado a avanzar pronto hacia una plena democracia. Sin embargo, su encuentro con el pueblo tan significativo, y los pasajes atractivos de su discurso[38], quedaron un poco empañados por su visita al Palacio de la Moneda donde rezó con Pinochet y, saliéndose de protocolo, saludó junto a él desde un balcón al público presente. Con todo el Papa también tuvo tres gestos muy significativos hacia la oposición política: la visita a la Vicaría de la Solidaridad confirmando el trabajo por la defensa de los Derechos Humanos; una reunión en la Nunciatura con dirigentes políticos opositores (incluyendo a los comunistas) y, por último, un encuentro con Carmen Gloria Quintana, víctima de horribles quemaduras en hechos protagonizados por una patrulla militar que provocaron además la muerte de Rodrigo Rojas en represión de protestas propulares. El Papa instó a la joven, símbolo de la oposición, a continuar «luchando por la justicia y la libertad».

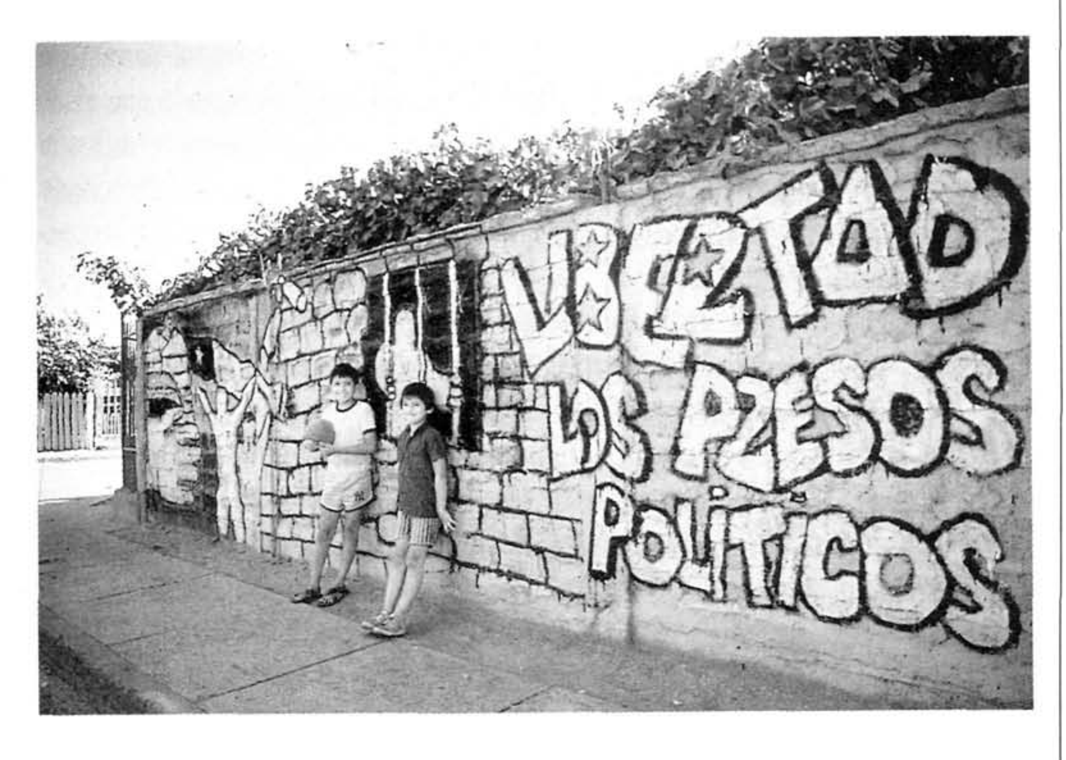
La visita papal revitalizó las energías religiosas y el trabajo pastoral de la Iglesia, pero no tuvo consecuencias políticas inmediatas, salvo servir de receso político cuyo término fue muy bien aprovechado por el régimen para levantar, en los meses siguientes, la candidatura de facto del general Pinochet al plebiscito de 1988. No obstante, a la luz de los procesos históricos debe evaluarse la visita papal, en términos políticos, como un impulso que favoreció la salida pacífica hacia la democracia.

La posición oficial de la Iglesia frente al plebiscito fue decisiva para promover un clima que garantizara un acto electoral válido en el cual se expresara la voluntad ciudadana. Desde 1987, llamó a participar en él, pero fijando con claridad las condiciones para que éste fuera válido. Declaraban estar de acuerdo con la necesidad de retornar a una plena democracia y en llamar a la reconciliación en la justicia y en la verdad, buscando los caminos del entendimiento, evitando el enfrentamiento. En asamblea plenaria apoyaron el llamado a la inscripción electoral a la ciudadanía, y definieron las condiciones básicas para que el plebiscito tuviera autoridad moral: voto secreto y libre, cantidad representativa de electores, escrutinios imparciales, libertad de información y propaganda en los medios de comunicación, cese de los «Estados de emergencia» y del intervencionismo electoral de funcionarios públicos y de las FFAA. Agregaban que «el voto debe inspirarse en motivaciones que sean coherentes con la fe que se profesa»[39] y en valores como el respeto por el bien común, la solidaridad especialmente hacia los pobres, la justicia, la paz y la libertad y el respeto a los derechos humanos. La última declaración de los obispos antes de la designación oficial del candidato por parte de la Junta de Gobierno solicitaba la nominación de un candidato de consenso[40] lo que se interpretó como un evidente veto a la figura de Pinochet.

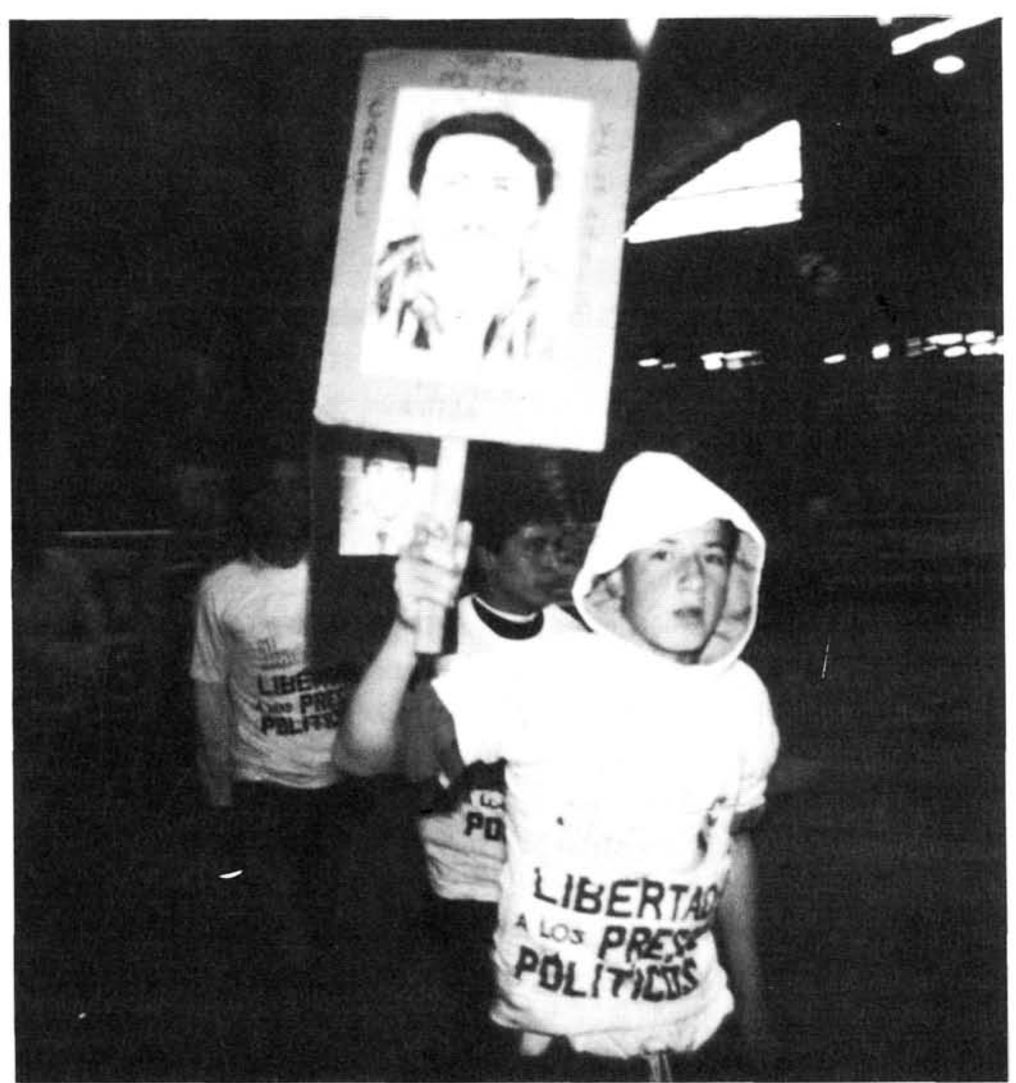
[38] Cf. *Cristián Parker, José Manuel de Ferrari, Ronaldo Muñoz y equipo,* Lo que nos deja el Papa, *Cuadernos Estepa, Santiago, 1987.*

[39] Cf. *Conferencia Episcopal de Chile,* En justicia y paz, *22 de abril de 1988.*

[40] Cf. *Declaración del Comité Permanente del Episcopado,* Mirando el bien del pueblo chileno, *10 de agosto de 1988.*



Mural en defensa de los presos políticos (Foto: Jacobo Borizon)



Manifestación por la libertad de los presos políticos (Foto: Jacobo Borizon)

La actitud de la Iglesia frente al plebiscito significó autoasignarse el rol de garante moral de la limpieza, transparencia y cordura en el proceso eleccionario lo que entre otras cosas garantizó el triunfo opositor modificando las circunstancias y abriendo los cauces para que con el triunfo electoral de la Concertación por la Democracia en diciembre de 1989 se iniciara un período de mayor participación ciudadana recuperando la soberanía para el pueblo.

A pesar del apoyo considerable que el régimen de Pinochet recibió de los católicos integristas y de buena parte de los evangélicos, hay que decir que éste se fue desdibujando por parte de las Iglesias protestantes. Desde 1984 la Confraternidad Cristiana de Iglesias, integrada por presbiterianos, metodistas, algunos pentecostales y otras denominaciones, ha venido planteando la necesidad de que el pueblo evangélico se integre en forma decidida a la lucha por el respeto a la vida y ha apoyado las iniciativas por el pleno retorno a la democracia en el país.

4. Iglesia e integridad nacional

El compromiso de la Iglesia chilena con la dignidad del hombre y con los valores de la reconciliación y la democracia, la enfrentó a un régimen que los negaba. Su práctica y discurso le ha significado ganar en prestigio e incrementar su influencia sociocultural. Difícilmente puede decirse que hoy en Chile exista otra institución capaz de garantizar, por sí sola, la representatividad de valores consensuales que corresponden al patrimonio de la nación y del pueblo[41].

En gran medida debe comprenderse el rol de la Iglesia católica bajo la dictadura como la consecuencia lógica de su evolución precedente. En efecto, la Iglesia chilena, sobre todo en el contexto de la Iglesia latinoamericana, estuvo durante la década de 1960 a la vanguardia de las renovaciones eclesiales impulsadas y potenciadas por el Concilio Vaticano II.

Era previsible que la Iglesia chilena, que había llevado relaciones más o menos armoniosas con el régimen socialista de Salvador Allende, aun cuando se opusiera firmemente al marxismo, tomara desde los primeros días una prudente distancia respecto del golpe de Estado de septiembre de 1973. La orientación progresista que caracterizó históricamente a la Iglesia católica chilena de la postguerra tuvo, pues, uno de sus mayores desafíos en el régimen militar que encabezó el general Pinochet.

Sin embargo, como hemos insinuado, la Iglesia como toda institución compleja —y la Iglesia católica es un aparato religioso de la sociedad civil con un alto grado de complejidad— no siempre mantuvo una posición global y coherente frente al régimen militar. Más allá de sus influencias valóricas, simbólicas y rituales de tipo religioso y cultural, la Iglesia es un actor sociológico clave para comprender muchos aspectos de la evolución sociopolítica de la sociedad chilena bajo el régimen militar. Sin embargo, el actor Iglesia bajo ningún punto de vista puede ser considerado sociológica-

[41] *Debe recordarse que Chile, al igual que la inmensa mayoría de los países latinoamericanos, es considerado un «país católico». Aun cuando no hay datos censales recientes, se estima que entre un 75 y un 80 por ciento de la población se declara católica. Es cierto que el protestantismo y las nuevas sectas religiosas ganan terreno, pero la tradición republicana le concede derechos y privilegios a la Iglesia católica transformándola en una Iglesia que forma parte de la cultura oficial y hegemónica. El prestigio de la Iglesia católica se incrementó bajo la dictadura. Sobre éste en la opinión pública chilena al final de la dictadura* cf. *Carlos Huneeus,* Cambios en la opinión pública. Una aproximación al estudio de la cultura política en Chile, *CERC, Academia de Humanismo Cristiano, 1986, pp. 60 s. y Cristián Parker G. «El Papa, la Iglesia y los Derechos Humanos en la visión del pueblo chileno»,* Pastoral Popular, *V. XXXVIII, n.º 1, 1987, pp. 32-35.*



mente como un partido de oposición al régimen del general Pinochet. La prevalencia de sus motivaciones religiosas, su naturaleza internacional, la existencia de diversas corrientes internas, la preocupación por salvaguardar intereses institucionales, la necesidad de actuar con prudencia y paciencia frente a un régimen represivo, el miedo, cuando no directamente la falta de claridad e incluso en ciertos sectores la abierta complicidad, llevaron no pocas veces a intervenciones públicas que, o bien legitimaban ciertas políticas del régimen, o bien tejían un manto de silencio cómplice con ellas. A partir de la institucionalización del régimen con la constitución de 1980, y a raíz de la mayor influencia de la corriente conservadora en el seno de la Iglesia católica, el papel jugado por ella varió hacia una posición de mayor moderación.

La Iglesia católica ha jugado un doble rol en la sociedad civil: por una parte ha facilitado la rearticulación autónoma de las organizaciones sociales y la reactivación del movimiento democrático en la base, llegando incluso a aparecer como representante de esa sociedad civil reprimida frente al Estado; pero, por otra parte, en tanto institución paraestatal en una sociedad como la chilena, ha actuado durante todos estos años como espacio social supletorio de la vitalidad y autonomía propias de la sociedad civil. En la medida en que las diferentes organizaciones intermedias de la sociedad (organizaciones civiles, sindicales, gremiales, políticas, vecinales, culturales, etc.) han estado perseguidas, proscritas, controladas, vigiladas y atomizadas, la Iglesia, dada su ubicación institucional privilegiada que le permite gozar de una autonomía relativa frente al Estado, ha jugado el rol de agente de presión y canal de expresión de las mayorías populares frente al Estado autoritario. Sin embargo, la propia figuración pública del actor eclesial ha estado sobredimensionada dada la peculiaridad de la evolución sociopolítica de estos años. Es de suponer que en el período de transición a la democracia que presenciamos la Iglesia pase por un período de ajuste, para finalmente reubicar su nuevo rol en la sociedad democrática.

Pero, además de servir como canal de expresión de la sociedad civil y espacio de su rearticulación, la Iglesia, por la posición institucional en la sociedad que hemos analizado, aparece como una institución llamada a trascender, a ubicarse sobre la contingencia pública y autónoma del Estado y del movimiento social, y que, por lo mismo, juega un papel mediador, de garante moral en última instancia y factor de regulación de los conflictos en el seno de la sociedad nacional.

El interés que mostró la Iglesia por representar aquellos valores que encarnan las tradiciones nacionales del Chile democrático, como la justicia, la paz y la democracia, la llevaron a evitar un enfrentamiento directo con el autoritarismo militar. Ella buscó tener puentes hacia las FFAA de tal suerte que entre el régimen y la oposición se abrieran vías pacíficas de diálogo que posibilitaran un mínimo consenso político capaz de abrir las puertas a una verdadera institucionalidad democrática. En otro trabajo ya hemos avanzado que el rol del actor Iglesia católica, dada su peculiar ubicación jurídico-institucional, Iglesia privilegiada en la institucionalidad nacional y monopólica en el campo religioso, ha sido paradójico dado que por una parte ha expresa-

do a la sociedad civil amenazada por la represión y el autoritarismo y paralelamente ha actuado como reserva de unidad nacional frente a un Estado autoritario que requería de la represión para implantar su revolución capitalista en el país y que precisamente introducía factores de división y desintegración nacional[42].

Es posible interpretar sociológicamente ese rol integrador de la Iglesia como la prevalencia de un rol característico de una institución universal, internacional y pluriclasista, que asume y recoge en su seno los conflictos de los diversos grupos y clases de la sociedad chilena. La reafirmación de esta función integradora posibilitó que en el seno de los cuerpos directivos y estructuras eclesiales se generara el consenso suficiente acerca de la necesidad de enfrentar un régimen, que como el del general Pinochet, aparecía ante la conciencia nacional como la antítesis del régimen integrador. La dictadura, por su política violenta de represión y opresión social, introducía en la sociedad chilena elementos disruptores de tal naturaleza que tendían a la desintegración, no sólo de tradiciones y valores consustanciales a la vida republicana del Chile democrático, sino que amenazaban con la agudización de las contradicciones en el marco de una estructura socioeconómica ya subdesarrollada y altamente desigual, generando una sólida base de cultivo para exacerbar la espiral de violencia desestructurante de toda convivencia en la nación. Las FFAA, que fueran una de las pocas instituciones que aglutinaban simbólicamente la unidad de la nación, por su compromiso con el régimen del general Pinochet perdieron ese sitial y la Iglesia, que en la tradición nacional también ocupaba una función semejante, pasó a constituir el único referente simbólico de unidad nacional. La Iglesia jugó así un rol como institución nacional asegurando la integración social y la convivencia pacífica amenazadas.

[42] Cf. *Cristián Parker, G. «Autoritarismo, modernización y catolicismo. Las relaciones Iglesia-Estado en las últimas décadas en Chile»,* Opciones, n.º 16, 1989, pp. 81-106.

Cristián Parker



La cultura chilena en el momento del cambio

«En Chile la dictadura ha impuesto la política como tema único respetable en todas las conversaciones». La afirmación la hace el protagonista de *La desesperanza*, de José Donoso[1], seguramente el menos «político» de los novelistas chilenos importantes. De allí el tono quejoso o de resignación entre encolerizado e irónico que transmite la frase del personaje.

La falta de resolución del escritor y las contradicciones de su pensamiento se manifestaron de modo bastante elocuente en los días del lanzamiento del libro en España. Donoso se resistió con visible molestia a los requerimientos periodísticos para que se pronunciara en forma más o menos clara sobre la situación política chilena; se negó a abordar el tema, lo que no dejaba de llamar la atención en el autor de una novela que en ese momento se anunciaba en los escaparates de las librerías madrileñas como el libro clave, o algo así, para entender los entresijos de la vida en el Chile de Pinochet. Exageraciones del editor aparte, lo cierto es que *La desesperanza* (título y programa) es, sin temor a equivocarnos, entre todas las novelas chilenas publicadas estos años, la que ha logrado reconstituir con mayor intensidad la atmósfera opresiva, de alucinación y horror que ha vivido el país bajo el régimen militar. No es el único ejemplo que pudiera citarse para mostrar que el papel de muchos intelectuales chilenos en este tiempo está repleto de situaciones paradójicas.

I

A la hora de hacer el balance de los años de la dictadura, apenas necesita ser demostrado que el mundo de la cultura ha jugado un papel positivo en la lucha por cambiar el cuadro político del país. En el primer período, en particular, en que la dureza de la represión tornaba virtualmente imposible el desarrollo de acciones opositoras de masas, la rebeldía popular tenía a menudo como manifestación única el pequeño acontecimiento cultural: los mensajes cifrados del «Canto nuevo», las metáfo-

[1] *Seix Barral, Barcelona. 1986.*

ras de los textos teatrales y poéticos que «decían sin decir»; eventos producidos por agrupaciones estudiantiles o entidades artísticas independientes radicadas en peñas o en incipientes casas de cultura.

Eran formas de respuesta política, pero eran también expresiones específicas de una creatividad que necesitaba probar y probarse que estaba viva. Un capítulo muy importante en este terreno lo constituye la llamada «cultura chilena del exilio», cuya vitalidad se explica por la gran masa de intelectuales que abandonaron el país y que, sobre todo en los primeros años del destierro, dieron muestra de una gran coherencia de propósitos y una estimable energía creadora. Muy activos se mostraron los escritores, los músicos, los cineastas, y al lado de ellos, un impresionante contingente de académicos que poblaron y pueblan todavía innumerables universidades norteamericanas, de la América Latina, y aun de algunos países europeos.

Paralelamente a esta lucha que libraba el mundo de la creación artística por sobrevivir, se producía otro fenómeno de mucha significación: el nacimiento y posterior consolidación de formas de educación alternativa, que surgieron como réplicas al proceso de demolición de la enseñanza pública emprendido por la dictadura militar.

Poco suele hablarse de este fenómeno a la hora de abordar el tema del estado y responsabilidades de la cultura chilena y, sin embargo, es bastante probable que sea aquí donde puedan encontrarse algunas de sus claves. Porque aunque es verdad que Pinochet nunca logró contar con un frente verdadero de apoyo entre la gente del área cultural (no hubo, desde luego, una *cultura oficial*, como la que se conoció en la España de Franco o en la Italia fascista), no hay que engañarse: su régimen sostuvo una *política cultural* perfectamente definida y coherente, que no se ocupó de la totalidad del entramado de la vida cultural del país (salvo determinadas disposiciones restrictivas no intentó influir, por ejemplo, en la literatura y las artes, disciplinas que, a juicio nuestro, simplemente no le preocupaban), pero atacó a fondo, ajustándose a un plan meditado y preciso, aquello que de verdad le interesaba. Las experiencias vividas en la educación en este período no tienen parangón en toda la historia del país, tanto por la celeridad con que han sido realizados los cambios y la ambición de sus propósitos, como por la profundidad de los trastornos ocasionados. La aplicación *à outrance*, por otra parte, de los dogmas mercantiles de la Escuela de Chicago, ha producido mutaciones no sólo en la vida económica, sino en la ideología, en las costumbres, en los anhelos de la gente: el resultado de todo esto es que el perfil cultural de Chile es hoy completamente diferente de lo que fuera.

II

¿Situaciones paradójicas en el papel del intelectual chileno durante los años de la dictadura? Ciertamente. Nuestros escritores, por ejemplo, acusaban ya en el breve período de la Unidad Popular ciertos síntomas de incomprensión de su entorno o,

para decirlo de otro modo, vivían un fenómeno de desajuste entre las intenciones que su sensibilidad podía dictarles y las dificultades que tenían para organizar un pensamiento vertebrado, un cuerpo de ideas coherente capaz de hacer de puente entre la plenitud estética y la lucidez cívica. Digamos, a este propósito, que la concepción clásica del vate, del augur, el que escudriña y descubre lo que viene, estaba por ingrata paradoja ausente de Chile justamente cuando el país vivía una época cargada de futuro; es decir, cuando con toda probabilidad más lo necesitaba.

Ni siquiera en términos de creación propiamente literaria el período ha dejado huellas considerables. ¿Fue quizá demasiado breve? Es posible. Aunque igual nos es difícil deshacernos de la desconsoladora imagen del escritor rezagado —por las razones que sea— con respecto a las exigencias de su tiempo.

A partir del golpe de Estado del 73 la situación fue por cierto diferente. Decenas de miles de chilenos, entre los cuales estaba lo mejor de la gente que en el país crea y piensa, se afincaron en países extranjeros. Surgió así el fenómeno ya mencionado de la producción cultural del exilio. En el interior del país se vivió inicialmente un período que dio en denominarse «apagón cultural», lo que debe entenderse como «fenómeno de parálisis, de estupor y miedo, una pausa de silencio» (...)que «no acreditaba ni la decadencia ni mucho menos la defunción de un conjunto de actividades creadoras que de todos modos era imposible que desaparecieran»[2].

Llevó algunos años desentumecerse, sacudir el letargo, dar por cerrado el paréntesis. Cuando se logró, el habla recuperada por obra de la confluencia de más de una vertiente, sonaba de una manera diferente, mostraba otras señas, y éstas, además, iban cambiando conforme se sucedían las diversas etapas de la dictadura. La tarea intelectual se teñía ora de los maximalismos de siempre con sus simplificaciones inevitables, ora de timideces inesperadas que se aproximaban peligrosamente al franco conformismo. El regreso de muchos exiliados, que se convirtió en un flujo acelerado y constante a partir de 1983 —año de aperturas considerables— vigorizó de manera notable la actividad cultural. Las voces de protesta y de crítica se hicieron más audaces y robustas, más eficaces e incisivas. Ese año se levantó la censura a la publicación de libros y más de doscientas mil personas se reunieron al aire libre para conmemorar los diez años de la muerte de Neruda; mientras tanto, salían a la luz pública los primeros grandes conglomerados políticos, y los medios escritos de comunicación de masas opositores se tornaban temerarios y alcanzaban un auge inusitado.

El intelectual chileno —el que no se había movido del país o el que venía llegando del exilio— no era ya en efecto el mismo de antes. La buena voluntad en la toma de posiciones no siempre halló la correspondencia esperada —citemos otra vez el caso de la literatura— en el nivel de la creación propiamente tal. Decenas de escritores, deseosos de plasmar en sus libros la realidad de la vida cotidiana del Chile de Pinochet, han conseguido a menudo sólo textos de ocasión, a veces emocionantes pero por lo general sin profundidad, sin el relieve de la auténtica obra de arte, la que convierte *lo real* en entidad *verdadera* con el solo recurso de la imaginación creadora,

[2] *Jacqueline Mouesca.* Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). *Edic. del Litoral, Madrid-Santiago, 1988, p. 159.*

ayudando al historiador y aun superándolo en el restablecimiento de los datos que configuran el drama espiritual de una época.

En años más recientes, la vida cultural chilena se ha ido viendo también poco a poco envuelta en la ola neoconservadora que tiñe las ideologías en todos los puntos del planeta. La «thatcherización» del pensamiento de escritores, artistas, sociólogos, historiadores, economistas —fenómeno casi inimaginable en el Chile de hace no muchos años— tiene hoy características cercanas a una verdadera epidemia. El esquema no es muy diferente de como se da en otros países, en particular de los de la Europa del capitalismo desarrollado: quemar lo que ayer se adoró, pasar del frenesí ultraizquierdista, del «guevarismo» vociferante y febril a las cómodas posiciones de un neoliberalismo que tranquiliza conciencias propias y ajenas.

Cambian las ideas y tras ellas las palabras; la dictadura deja de llamarse *dictadura* y pasa a ser sólo régimen *autoritario*, y luego vienen los proyectos políticos, que en Chile, como en Argentina o Uruguay, llevan el *olvido* desde la simple intención hasta la formulación programática.

Algo de estas mutaciones pudieron advertir los madrileños que estuvieron presentes en los coloquios realizados dentro del marco de «Chile Vive», el magno encuentro celebrado en febrero de 1987. Hubo casos en que la presencia y participación de españoles salvaron el interés de algunos debates, librándolos de su carácter elusivo y errático.

III

Hay un aspecto más al que es obligatorio aludir en todo análisis de la realidad cultural chilena de hoy. Del mismo modo como lo hemos hecho con los otros temas, nos limitamos a citarlo; es evidente que todos ellos merecen una reflexión en profundidad que no es lo que nos hemos propuesto con estas notas.

En Chile funciona un número no desdeñable de institutos cuya labor principal está centrada en la investigación en diversos campos de las ciencias humanas. Algunos desarrollan también la docencia, y todos cuentan con planes más o menos extensos de publicación de revistas y libros. En estos institutos, financiados casi sin excepción por fundaciones internacionales, trabaja un número muy alto de sociólogos, especialistas en ciencias políticas, economistas, historiadores, críticos literarios y de arte, novelistas, dramaturgos, periodistas, etcétera.

No parece aventurado sostener que la presencia de estos institutos marca de manera muy profunda la vida intelectual chilena del presente. ¿Tanto como para pensar que en el país se ha generalizado ya (conforme a las tesis de un conocido sociólogo norteamericano) el desplazamiento del «intelectual orgánico», que la izquierda postulaba antes y durante la década del 60, por el «intelectual institucionalizado», de franca filiación de centro/derecha? Es un tema que merce la pena de ser investigado[3].

[3] *James Petras. «La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos», revista* Contrarios *nº. 2, Madrid, 1989, pp. 210-219.*



No se agota con esto, naturalmente, el cuadro de carencias y haberes de la cultura chilena. No costaría mucho abundar, si ese fuera el propósito, en la labor de los músicos, de los pintores, de la gente de teatro; sobre todo, de los poetas. Y examinar su proyección en la vida política y social.

La poesía es un capítulo especialísimo, no fácil de cerner, porque en un Chile sometido a terribles tormentos, humillado y empobrecido, condenado a la mediocridad y a la desesperanza, los poetas nunca dejaron de escribir mucha y buena poesía. Los grandes de otros tiempos tienen asegurados sus relevos. Tal vez nos falte por ahora el poeta-fundador, el que asegura la identidad colectiva, el que recoge las luces y los frutos y los reparte a todo un pueblo, como lo fue Neruda en una buena medida. Pero la legión de buenísimos creadores que han producido y siguen produciendo poesía en estos tiempos, cualesquiera que hayan sido o sean las condiciones que los rodeaban, han conseguido con la nobleza de su verbo que los chilenos nos sintamos, a pesar de la adversidad, más plenos y más dignos.

IV

Pero ni la mejor poesía va a ser suficiente, claro está, para redimir por sí sola al país de su postración cultural. Todas las consideraciones sobre los daños sufridos por las letras y las artes tienen sólo un alcance retórico si no atendemos el problema principal: el de las bases estructurales de la cultura nacional, aquellas que tienen que ver con la educación, con la influencia de los medios de comunicación de masas, o con el problema de los ideales, de las motivaciones colectivas.

Digamos, por insólita que parezca la afirmación, que el asesinato de Víctor Jara es un crimen de consecuencias infinitamente menos graves que las que ha acarreado al país el cataclismo cultural provocado por la dictadura, al demoler el sistema educacional que existía hasta antes de su instauración. El régimen ha conseguido —coordinando lo que su enseñanza imparte con lo que los medios de comunicación propalan y lo que sus códigos económicos y sociales inspiran— que una parte muy grande de la población chilena, mayor que la que pudiera prestarle un apoyo puramente electoral, haya hecho suyos algunos de sus modelos, de sus aspiraciones y normas de convivencia.

No es fácil decirlo así, en forma quizás excesivamente categórica, pero muchos pensamos que Pinochet ha ganado en Chile algunas batallas fundamentales de la guerra ideológica. Para comprobarlo, habrá que pesquisar en qué proporciones los chilenos de todas las capas sociales han adoptado los ideales del individualismo rabioso, del culto al dinero (fácil), del exitismo, del delirio consumista, de la complacencia frente a la corrupción, del conformismo y el espíritu conservador, del desprecio por los valores mínimos de la comunicación y la solidaridad colectivas.

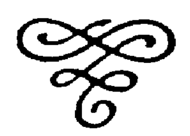
Esos patrones ideológicos tienen un caldo de cultivo: la fractura cultural sufrida por el país, el vacío traumático de formación e información que han dejado los años

de dictadura, la regresión en el hábito de opinar con libertad, de apoyarse para ello en referencias públicas libres, y de interesarse en esas referencias y saber buscarlas.

Se cita el caso de cómo perdió Chile la honrosa fama que tenía de ser una de las naciones latinoamericanas con más alto estándar de lectura, y se cae, a nuestro juicio, en la fácil explicación de atribuirlo únicamente a los niveles de miseria. Esa es también una razón pero de ningún modo la única y ni siquiera la más importante. La verdad es que hoy el chileno medio —y no sólo el de las capas pobres de la población— aparece como ciudadano a quien la letra impresa ha dejado de interesarle. Cunde por este motivo la alarma por los bajísimos índices en la compra de libros, sin que, sin embargo, se advierta la misma preocupación por la catastrófica realidad que muestran las ventas de diarios y revistas. La mayoría abrumadora de los chilenos no lee hoy libros, pero tampoco lee prensa. Tenemos la grave impresión de que, por desuso, una cuota elevadísima de nuestros compatriotras está convirtiéndose en lo que los educadores llaman *analfabeto funcional.* El chileno es hoy, casi por definición, un consumidor voraz un tanto idiotizado de su vertiente formativa e informativa virtualmente única: la televisión. Y todo conduce a pensar que las cosas seguirán así mientras un nuevo cataclismo cultural, esta vez de signo democrático, no disponga lo contrario

La transición a la democracia será una perspectiva frágil, tendrá mucho de tarea hecha a medias, de salvataje quizá sólo precursor de nuevos naufragios, si el proyecto político y social que se ponga en marcha no logra remover las aguas del pantano cultural en que la dictadura hundió a Chile; removerlas y sacar de allí el país.

Carlos Orellana





Arte alternativo y dictadura

A partir de 1973, fecha en la que comenzó el régimen autoritario chileno, ha habido una gran producción artística que puede considerarse como alternativa o disidente a la cultura dominante de la dictadura. Podría parecer inexplicable que esa producción, en sus variados géneros (poesía, teatro, tapices o arpilleras, plástica, música, etc.), se produjera bajo las circunstancias de fuerte represión y autoritarismo que se han extendido por casi todo el cuerpo social. Para Carlos Catalán, esa cultura alternativa emergió por la necesidad urgente de una «cultura con verdadera identidad nacional» que el régimen eliminó de todos los medios de que disponía o controlaba autoritariamente (medios masivos, editoriales, espacios universitarios, museos, bibliotecas, etc.).[1] No hay ninguna duda de que esta respuesta es absolutamente válida, pero no nos parece del todo explicativa porque permitiría suponer que en cualquier régimen autoritario se tendría que dar necesariamente una cultura artística alternativa. Es decir, aún cuando exista el espíritu de una identidad nacional (organizada o aislada) que impugna a un régimen autoritario no tienen que producirse obligadamente expresiones artísticas contestatarias. Sin embargo, ha sido particularmente único el caso chileno dentro de los regímenes autoritarios del Cono Sur en la década de los setenta por la vastedad de esas expresiones. Y aún dentro de un sólo género artístico, por ejemplo, la heterogeneidad es sorprendente.[2] Nuestro propósito aquí será desarrollar un poco más el por qué de esa producción alternativa para luego detenernos en qué consiste la formalización artística de esa vasta heterogeneidad.

Creemos que el gran desarrollo de esa producción artística alternativa dentro de aquel espacio autoritario no puede entenderse sin considerar de hecho que el contexto (histórico-social-político) previo al golpe militar influyó poderosamente tanto en los sectores más populares como en relativos sectores de capas medias. Pero también entre los artistas e intelectuales que permanecieron en el país después de 1973 y los que, siendo más jóvenes, se desarrollarían dentro de las nuevas circunstancias que impuso el régimen. La experiencia y la conciencia política aprendida en la militancia

1 *Carlos Catalán,* Espacios de producción cultural alternativa en regímenes autoritarios *documento CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística), Santiago de Chile, 1982).*

2 *Respecto a esta vastedad, por ejemplo, entre 1975 y 1983 se publican 10 antologías y 22 revistas de poesía dentro de Chile. En ambas están casi la mayoría de los más interesantes poetas aún en vigencia, véase, «Muestra de poesía chilena actual» en* Ventanal, *12 (1987), Université de Perpignan, Francia. Raúl Zurita señala que entre los años 1974 y 1982 se publicaron en Chile 88 obras de poesía y 47 novelas, véase su* Literatura, Lenguaje y Sociedad, *documento CENECA (1983). Repecto al teatro profesional-independiente, hacia la mitad de la década del setenta, hay una significativa producción. Véase, Grinor Rojo.* Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983 *(Madrid: Ediciones Michay, 1985). De igual modo hay también un signi-*

o en la cotidianeidad no desaparecieron de una parte considerable del país puesto que sin ellas no habría sido posible el reciente y relativo quiebre del régimen militar en 1988 y 1989 (plebiscito y elecciones, respectivamente). La experiencia inmediatamente previa al golpe militar es la experiencia de los tres años de la administración de Salvador Allende (1970-1973) cuya histórica importancia fue la de presentar un programa bastante nacionalista y revolucionario. Este programa básico (nacionalizar riquezas básicas, eliminar monopolios de compañías extranjeras o disminuir la dependencia, realizar una profunda reforma agraria, distribuir el ingreso en beneficio de los sectores más postergados, entre otros) trajo, como era de esperar, variadas contradicciones y reacciones, principalmente dentro de los sectores más conservadores, aliados directa o indirectamente a una ideología y política transnacional, culminando con el levantamiento militar el 11 de septiembre de 1973. En la etapa de esos tres años previos al golpe militar, la experiencia que vivieron los sectores populares, sectores medios, artistas, intelectuales, fue como la de un sueño breve —un sueño con muchas pesadillas y dificultades— en cuyo paisaje se vislumbró una posible sociedad más justa, democrática y nacional. Pero cuando miles de personas despertaron, la realidad que vieron fue la de un país vigilado militarmente.[3]

Aquella conciencia político-social de muchos artistas e intelectuales que permanecieron en el país después de 1973 y las promociones más jóvenes, que de alguna manera tuvieron que recoger la experiencia de las promociones inmediatamente precedentes, parece ser un factor importante que explica aún más aquella producción cultural alternativa que comienza clandestinamente en los primeros años para luego hacerse mucho más visible y abierta hacia los primeros años ochenta. Pero lo importante es que toda esa producción (clandestina y/o bajo las condiciones de censura oficial hasta 1983) surge y se desarrolla dentro de un espacio absolutamente controlado por el gobierno autoritario. Se suele decir que bajo un sistema represivo aumenta la producción artística como si aquel fuera el momento donde más se estimula la creación. El momento donde podrían surgir grandes obras. Aun cuando la experiencia histórica

ficativo teatro poblacional. Entre 1978 y 1983 hay nueve grupos de este teatro, los cuales se desarrollan dentro de las poblaciones marginales, entre los sectores más empobrecidos por el régimen. Ellos producen, en ese periodo, un total de más de 25 obras. Véase, Diego Muñoz et al. El teatro poblacional chileno: 1978-1985 (Antología crítica) *(Minneapolis: The Prisma Institute y CENECA, 1987). Respecto al Canto Popular, véase Carlos Catalán y Anny Rivera,* Canto Popular período 1973-1978, *documento CENECA (1979). También, Luis Mella et al.,* Seminario de la Canción Popular Chilena: 1973-1979, *documentoa CENECA (1980). En el campo de la investigación (artística y cultural), la importancia de CENECA (a partir de 1977) ha sido y sigue siendo el único centro alternativo a la cultura oficial del autoritarismo. Las importantísimas investigacioes que han realizado dentro del propio país constituyen sin duda un material de valor incalculable para las generaciones futuras e investigadores y que, sin ellas, jamás la habríamos encontrado en alguna biblioteca de cualquiera universidad chilena. Menos en la Biblioteca Nacional de Chile.*

3 Sobre el período de Salvador Allende (1970-1973) hay abundante bibliografía. Hemos consultado, para este trabajo, a Kyle Steenlad, «The coup in Chile», Latin American Perspectives, *Vol. I, 2 (1974); Richard E. Feinberg, «Dependency and the Defeat of Allende»,* Latin American Perspectives, *Vo. I, 2 (1974); Atilio Borón, «Notas sobre las raíces hitórico-estructurales de la movilización política en Chile»,* Foro Internacional, *1 (1975).*

ha mostrado que ello no es de ningún modo una regla general, con esa explicación es como resucitar el plantemaiento un poco romántico sobre el artista mismo. La obra entonces surge o por iluminación espontánea o por inspiración divina. Lo que sí tiene más sentido es la *interrelación* que siempre existe entre la previa y específica experiencia artístico-política-generacional, y la actual experiencia política de una también específica estructura social. En definitiva, es aquella interrelación la que verdaderamente provoca el «boom» productivo bajo condiciones autoritarias chilenas y no simplemente el hecho de vivir bajo un sistema represivo. Es ello también lo que convierte a Chile en una experiencia particular y única dentro de los regímenes autoritarios del Cono Sur[4].

Sin embargo, hay que considerar también que toda esta producción alternativa surge en un espacio donde la Doctrina de Seguridad Nacional se constituye en la base ideológica del régimen chileno. Esa misma Doctrina, aplicada en el país, y aunque parezca raro, fue capaz de abrir un espacio para que se desarrollara y se permitiera una relativa libertad artístico-cultural.

Para Guillermo O'Donnell, refiriéndose a aquella Doctrina, la imagen o la metáfora que las Fuerzas Armadas tienen de la sociedad es una imagen organicista. La sociedad es un cuerpo donde cada parte tiene funciones bien precisas y jerárquicamente ordenadas. La cabeza —que serían las Fuerzas Armadas— es la parte dotada de racionalidad y es el miembro que orienta al resto del cuerpo para el bien común. Cuando el cuerpo se enferma puede ser necesario aplicar un duro remedio a la parte afectada y es, pues, la cabeza la encargada de sanar la parte enferma. Esta es una imagen autoritaria, estamental y elitista, bastante difundida en los discursos de los dictadores-militares latinoamericanos. Estúdiense, por ejemplo, sus discursos y descúbrase cómo esas metáforas e imágenes del cuerpo llegan a ser tan recurrentes. En tiempos de crisis —nos continúa diciendo esta doctrina— la parte enferma necesita una cirugía para arrancar la enfermedad de raíz. La subversión se convierte entonces en un «cáncer» que es necesario exterminar. Esta subversión se manifestaría en diferentes formas: guerrillas, huelgas, protestas en las calles, busca de desaparecidos, producción artística y cultural que no sigue al régimen, etc. Se declara entonces una guerra de vida o muerte contra aquella subversión que está enfermando todo el cuerpo social[5].

¿Cómo es posible entonces que dentro de un régimen autoritario donde se ha declarado la guerra a muerte a cualquier brote de subversión se desarrolle una cultura alternativa? Para la mentalidad autoritaria de los militares chilenos, aquella cultura alternativa no sería ningún factor determinante para que a través de ella pudiera alterarse radicalmente el actual proyecto político e ideológico del régimen militar por otro más nacionalista y democrático. Para ellos está bien subentendido que el régimen ya se ha solidificado «legalmente» en el momento mismo que se materializa la modificación total de las instituciones y las leyes del previo estado de compromiso (O'Donnell). La Constitución elaborada por la propia Junta Militar (1980) es el documento más claro de la absoluta institucionalización del régimen en el nivel social, político,

4 *Previo al golpe militar hubo una gran experiencia y desarrollo de la Nueva Canción Chilena (a partir de 1964); de una pintura mural significativa; de los inicios de un teatro poblacional. Todas de temas explícitamente socio-políticos. Estas manifestaciones, mucho más adelantadas en esa temática contingente que la poesía joven de entonces, fueron el sostenido propósito de tematizar artísticamente las preocupaciones de los sectores más marginados, y funcionar también como arma de concientización. Poca fue la poesía (joven) de carácter contingente dentro del periodo de Allende. Esta experiencia no se pierde durante el período autoritario sino que se reactualiza en relación a las nuevas condiciones. Véase, Javier Campos,* La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973 *(Minneapolis:* Ideologies & Literatures *y LAR, 1987), pp. 17-38. También, «Poesía y proceso revolucionario»,* El Diario Color, *Concepción, Chile, 2 de septiembre de 1973.*

5 *Guillermo O'Donnell, «El Estado Autoritario en el Cono Sur de América Latina»,* Revista de la Universidad de México, *12 (1982).*

económico y educacional. Pero, a pesar de ello, esa relativa libertad «permitida», quizá más por la incapacidad de ver las implicaciones futuras que aquello podría traer y porque no se ejerció una represión escalada y constante contra los artistas, permitió una producción silenciosa y marginal en la primera fase de la dictadura (1973-1976), más abierta, original y diversa en la segunda (1976-1982), hasta una increíble producción y destape (en relación quizá con la suspensión de la censura oficial en 1983) en la tercera fase. Poesía, teatro, novela, cuento, tapices (arpilleras), plástica, investigación cultural (principalmente CENECA) constituyen toda esa cultura alternativa que el régimen «concedió» relativamente[6]. De hecho, no hubo una gran persecución y represión (eliminación física, relegación, desaparecimiento) a los artistas por lo que producían aun cuando se sabe que muchos fueron amedrentados de muerte a través de anónimas llamadas, sorpresivas cartas insultantes, sabotaje a ciertas obras de teatro o exposición de arpilleras. Esta misma situación habría sido muy diferente en la dictadura argentina. Allí no existió una cultura artística alternativa conviviendo con la dominante del régimen militar[7].

Esta producción artística, como hemos señalado, no sólo ha sido abundante sino también bastante heterogénea. Vemos que esa heterogeneidad se organiza en dos tendencias con sus propias variaciones. La primera es de una gran abstracción y/o complejidad formal. La segunda, en cambio, es de una representación menos compleja para el lector, auditor o espectador. Esta última representa más explícitamente la situación política, social y económica que ha sufrido una importante parte de la población.

La producción que aparece como de gran abstracción hasta una relativa complejidad parece estar afectada fundamentalmente —más que en la otra tendencia— por una *autocensura* que se impone el propio artista dada la *censura* que impone el régimen autoritario. Ello, sin duda, es lo que determina la percepción que algunos artistas de esta tendencia nos van a entregar de la sociedad chilena de aquellos momentos, especialmente en la fase previa al término de la censura (1973-1983): hacer uso de un lenguaje de doble y de triple sentido como ha señalado Grinor Rojo, principalmente sobre el teatro independiente-profesional de este periodo. Por ejemplo, el siguiente testimonio de Marco Antonio de la Parra podría ser perfectamente generalizable para un considerable grupo de artistas de esta primera tendencia:

> ... Yo creo que en nuestro país se vive una situación hipnótica. Estamos hipnotizados en una gran fábrica de sueños. Y es difícil que el teatro compita con el mundo hipnótico porque es un sueño, pero es un sueño paralelo. Frente a la realidad tan atroz que vive el país, se nos entrega (a través del régimen) una realidad diferente que es como un sueño. Si pones la realidad en el teatro no te la creen, porque no pueden creerlo. Ahora bien, el realismo es ahora algo mágico. La realidad es tan atroz frente a ese sueño que estamos viviendo que el que la dice aparece como loco o mentiroso...[8]

Vamos a estar entonces frente a un tipo de producción donde el lector debe desopacar ese lenguaje doble o triple, pero en relación al efecto de una dictadura dentro de la cotidianeidad. Es necesario destacar que casi toda esa producción artística den-

6 *Para las fases mencionadas, véase: Carlos Catalán y Giselle Munizaga,* Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile, *documento CENECA (1986).*

7 *Sí merece una atención diferente respecto a los integrantes de la Nueva Canción Chilena (véase también nota 4 de este trabajo): asesinato del cantante-compositor Víctor Jara; exilio de Angel e Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez, los grupos musicales «Quilapayún», «Inti-Illimani», «Illapu».*

8 *Véase, Grinor Rojo, op. cit., p. 50.*

tro de esa primera tendencia está hecha por intelectuales que han tenido un desarrollo dentro de una tradición artística que en mayor o en menor medida ha impuesto el canon nacional, latinoamericano, norteamericano o europeo, lo cual implica que el lenguaje usado puede alcanzar complejos niveles de organización. En el caso específico de la producción poética bajo esta tendencia, la corriente neovanguardista es la más representativa por ese doble, triple sentido (Raúl Zurita, Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Diego Maqueira y Carlos Cociña, sin haber ninguna mujer dentro de esta tendencia). Para Raúl Zurita, quien hizo la selección de los representantes de esa neovanguardia, ésta se constituye como una producción excéntrica (nueva, única) a los demás discursos (poéticos) previos y aún dentro de otros que, según nosotros, reaparecen dentro del periodo (discurso testimonial-conversacional, neo-lírico, femenino). También, según Zurita es éste un lenguaje que sólo ha sido posible por las nuevas condiciones de la sociedad chilena desde 1973 en adelante. Aun cuando la segunda afirmación se ha debilitado (para no decir que ya no es absolutamente correcta) según otras investigaciones, es vigente sí que las condiciones de represión representan una materia prima, pero que sin la asimilación y la influencia previa, además de otros condicionantes el exilio de una significativa parte de artistas de la generación de los sesenta quedando un espacio abierto y propicio para el desarrollo de esa neovanguardia, etc.), no habría sido posible, dentro de otros, este discurso neovanguardista al cual más publicidad se le ha dado[9].

En cuanto a la segunda tendencia, ésta es más explícita. Es elaborada, primero, por artistas que no han sido entrenados dentro del canon cultural más dominante sino que sus influencias vienen de una tradición cultural popular, bastante arraigada y desarrollada entre los sectores de obreros urbanos o campesinos. Segundo, también participan en esta tendencia artistas que teniendo una experiencia artística desarrollada en espacios de información sistemática (universidades, academias, autodidactas, etc.), sin embargo prefieren que los temas y técnicas de sus productos artísticos se elaboren *dentro* de (y *para*) una cultura popular. En los discursos o representaciones de ambos no está operando una función claramente contestataria al orden oficial, mucho más explícita o con un código simbólico que carece de compleja abstracción o que es fácilmente descifrable («un decir sin decir») dentro de la cotidianeidad de las mayorías afectadas por la dictadura. Por tanto no hay aquí una pura expresión folklórica sino que la expresión artística popular —como ha señalado Bernardo Subercaseaux—, en su primera fase a partir de 1973, «emerge como una actividad impugnadora en las condiciones de autoritarismo. Lo contestatario se convierte así en el único modo posible de existencia de lo popular.» Tenemos las manifestaciones como el Canto Nuevo, el teatro poblacional, la producción de arpilleras, el teatro callejero, entre otros, amparados o protegidos por la Iglesia Católica, la que jugó un papel importantísimo en la lucha por los derechos humanos y búsqueda de desaparecidos[10].

La producción artística alternativa chilena bajo el gobierno autoritario (1973-1989) ha sido abundante, heterogénea y contestataria al régimen militar según se ubique

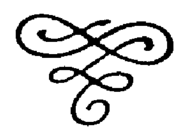
9 *Véase, Raúl Zurita, op. cit., pp. 24-36. Respecto a trabajos que contradicen lo de Zurita, véase Gonzalo Millán, «Promociones poéticas emergentes: El espíritu del Valle»,* Posdata *4 (1984), pp. 2-9; Javier Campos, op. cit., pp. 11-16; Grinor Rojo,* Crítica del Exilio *(Santiago de Chile: Editorial Pehuén, 1989), pp. 55-76.*

10 *Véase, Bernardo Subercaseaux,* Sobre cultura popular, *documento CENECA (1987), 2.ª edición.*

en una u otra de las tendencias que hemos señalado y según las fases o períodos en que ellas se han producido. También esta excepción, dentro de los regímenes autoritarios del Cono Sur, emerge por la interrelación entre previas experiencias políticas, artísticas, generacionales y la actual experiencia política del específico proyecto autoritario. En las recientes circunstancias, posterior al plebiscito de octubre de 1988 y a las elecciones democráticas de noviembre de 1989, la producción artística continuará quizá no ya como alternativa o impugnadora sino con una mayor libertad para reflexionar sobre el pasado y las nuevas condiciones de vida bajo un régimen democrático. Probablemente para los artistas que permanecieron en el país y sobrevivieron, junto a los que fueron regresando de un exilio, el camino se verá un poco más libre. A lo mejor se repetirán unas mismas temáticas, pero probablemente con otras formas, técnicas o lenguajes dentro de este nuevo espacio donde seguirá funcionando por largo tiempo la misma institucionalidad y la política neoliberal impuesta por el régimen de Pinochet.[11]

11 «La idea de los hombres de Pinochet es limitar el campo de acción del próximo gobierno hasta donde sea posible. El presidente que asuma (Patricio Aylwin, en este caso) en marzo (1990), más que gobernar, deberá dedicarse a desatar nudos y a abrir los remaches... hay siete centros de poder en los cuales las autoridades políticas y económicas del régimen militar buscan guarecerse para seguir controlando el país: el económico (neoliberal), fiscal, legislativo, territorial, militar, informativo y judicial». Referencia tomada de la revista semanal Apsi, *Santiago de Chile, N.º 318, semana de 21 al 27 de agsoto de 1989, pp. 13-16.*

Javier F. Campos



PENSAMIENTO



Escena callejera
en Santiago
(Foto: Jacobo Borizon)

Chile: Experiencia sociopolítica y medios de comunicación

Los problemas del periodismo son los de la comunicación, y éstos, los de la sociedad en su conjunto.
Camilo Taufic [1]

La relación entre el sistema de comunicación de un país y la situación de él mismo siempre es estrecha, ya que los medios informativos son uno de los pilares básicos en que se apoyan la estructura social y el régimen que la representa. Un esquema comunitativo abierto y rico en posibilidades sólo puede desarrollarse cuando los órdenes social y político marcha en el mismo sentido. Al producirse la ruptura institucional y colectiva el periodismo, en cualquiera de sus formas, también se quiebra.

El periodismo transformador ante la desestabilización

El desarrollo social y político de Chile a partir de la década de los cuarenta, marcó un hito dentro del conjunto de países latinoamericanos. La relativa estabilidad del sistema de democracias formales que se había instaurado en el país propició, por una necesidad básica de superviviencia, el crecimiento del orden comunicativo. Aunque los medios de comunicación estuvieron desde un principio en manos de los detentores de los medios de producción, paulatinamente se fue creando un espacio para que otras ideologías que no fueran las dominantes pudiesen expresar su voz.

No podríamos entender el ascenso al poder de Salvador Allende y la Unidad Popular sin valorar la importancia y amplitud que el sistema comunicativo chileno tenía por entonces. La victoria de la UP a través de las urnas fue la consecuencia de muchos factores, entre ellos la variedad e ideologización de los medios, principalmente periódicos, ejercían el periodismo aplicando la teoría de la comunicación que habían senta-

1 *Taufic, Camilo.* Periodismo y lucha de clases, *Akal Editor, Madrid, 1976, pág. 13.*

do en sus escritos Marx y Engels. Por una parte, cumplían una función informativa-cognoscitiva y por otra, influían en los miembros de la sociedad educándolos políticamente. Desde que la Unidad Popular ascendió al poder esos medios, que se constituían en alternativa a los tradicionales, pasaron a cumplir la tercera función que los citados autores asignaban al periodismo, es decir, «fomentar la transformación de la realidad a fin de conseguir el desarrollo armónico de la sociedad en su conjunto y de cada individuo como miembro y componente de la misma».[2].

Sin embargo, así como el sistema comunicativo chileno propició el triunfo de la UP, el mismo contribuyó a su caída, al menos una parte importante de él. No cabe duda de que los medios de comunicación, espejo donde se refleja la realidad de una sociedad, se polarizaron en la misma forma en que lo hacían los chilenos. El momento histórico eran tan decisivo para unos y para otros, que no se podía permanecer al margen de lo que ocurría. Si como hemos señalado, un sector de los medios —los pertenecientes al Estado, y otros como El Siglo, Puro Chile y Punto Final— asumió la tercera función que Marx y Engels asignaban al periodismo, no es menos cierto que otro, el más importante por su respaldo económico, hizo todo lo contrario. Los medios fueron el caballo de batalla para los sectores de la sociedad chilena que se oponían al cambio social y político del país.

La estrategia a seguir por parte de quienes veían peligrar sus privilegios de clase fue la de crear la inestabilidad en todos los ámbitos y luego llevar ese mensaje a la ciudadanía. Los medios de comunicación de masas eran los puntos donde confluían los intentos desestabilizadores. La batalla se libraba, principalmente en la radio y en los periódicos pues la televisión aún no alcanzaba el grado de importancia que hoy tiene. Poco a poco, y utilizando variadas técnicas comunicativas, ciertos medios inyectaron en parte de la sociedad la necesidad de la solucion militar como única vía para impedir los cambios que impulsaba la Unidad Popular. De esa forma se produjo el golpe militar que acabó con la institucionalidad chilena y de paso con el sistema comunicativo del país, en ese momento dividido pero lleno de expectativas de desarrollo y de creación de espacios de participación para los sectores populares.

Dictadura: realidad bipolar

El régimen militar, contrariamente a lo que sus ideólogos y ciertos partidos políticos sostenían, no tenía la menor intención de abandonar el poder al poco tiempo. Lo que se perseguía era borrar a una parte importante de la sociedad y del patrimonio cultural chileno, cambiando de raíz muchos de los principios que hasta el 2 de septiembre de 1973 habían regido la convivencia nacional y el liberalismo a ultranza, querían imponer por la fuerza un nuevo patrón de comportamiento social, económico y cultural al conjunto de los chilenos. Los apologistas y consumadores del golpe de

[2] *Romano, Vicente (compilador):* Sobre prensa, periodismo y comunicación, Karl Marx y Fiederich Engels, *Taurus, Madrid, 1987, pág. 15.*



Estado no improvisaron y desde el primer momento supieron que la mejor forma de transmitir su mensaje a la sociedad era a través de los medios de comunicacion social.

Tal como ha señalado Giselle Munizaga, para el Gobierno militar el sistema comunicativo debía tender, por una parte, a acabar con el marxismo, principio en que se sustenta la doctrina de la seguridad nacional, y por otra, conseguir la adhesión a los postulados socioeconómicos del régimen, es decir, el apoyo a la instauración en Chile del capitalismo más liberal.

El desarrollo que había alcanzado el orden comunicativo chileno obligó a la dictadura a elaborar un amplio plan comunicacional que permitiera invertir el sistema que hasta entonces había regido y dotarlo del poder necesario para llevar a la práctica sus premisas básicas. De lo que se trataba era de articular una sólida red comunicativa que difundiera la visión que el régimen tenía de la realidad y que negara la participación a travès de los medios de los sectores populares y de las élites ideológicamente contrarias a la dictadura.

La primera parte de la política comunicacional del régimen fue la más violenta y la menos sutil de todas. El día del golpe de Estado los bombardeos de los aviones de la Fuerza Aérea se encargaron de acabar con las emisoras de radio de la Unidad Popular, a la vez que los efectivos del Ejército ocupaban las instalaciones de Televisión Nacional y las redacciones de otros medios. Mientras se operaba el relevo de la prensa, la radio y la televisión estatales, se clausuraban los periódicos identificados con los partidos políticos de izquierda. Al poco tiempo también se cerraron periódicos de la Democracia Cristiana y del Partido Nacional, algunos de cuyos líderes habían apoyado clara o subrepticiamente el movimiento golpista.

Tras los primeros embates al sistema de prensa, radio y televisión, el Gobierno militar, por medio de la Dirección Nacional de Comunicación Social de Gobierno —DINACOS—, pasó a la siguiente etapa de su plan comunicacional. La censura y el control, así como la difusión de la realidad que la dictadura quería imponer, fueron marcando la pauta. Para hacer llegar a la sociedad chilena los distintos mensajes que el régimen utilizó para controlar las conciencias, se recurrió a los medios de los grandes grupos empresariales —El Mercurio y COPESA— que atravesaban por sendas crisis económicas que les llevaron a convertirse en dependientes del Gobierno.

Los medios oficialistas contribuyeron en forma decisiva a desarticular a la sociedad. Las noticias eran unidimensionales y resaltaban o inventaban ciertos logros del régimen. El paradigma de la manipulación lo constituyó Televisión Nacional de Chile, que abarca todo el espacio geográfico del país. Los informativos del canal estatal fueron la piedra angular del orden comunicativo imperante. Todo lo que se emitía, a través de la imagen y la palabra, era para ensalzar al Gobierno, y las únicas referencias a la disidencia fueron para asociarla al «caos marxista».

La forma de hacer periodismo que siguió Televisión Nacional fue emulada por Radio Nacional, Radio Agricultura y la mayoría de las emisoras privadas. También la prensa, a través de El Mercurio, La Tercera, La Nación y los demás periódicos y



revistas oficialistas, siguieron la línea dictada por DINACOS. La realidad nacional se presentaba como carente de conflictos sociales y políticos, por más que ellos estuvieran latentes bajo el manto de orden y estabilidad que el régimen quería aparentar.

El periodismo afecto al Gobierno cumplió con la tarea que tenía asignada por medio de la selección de textos e imágenes y la amplia utilización de adjetivos, triunfalistas o descalificadores, en el cuerpo de las informaciones. La atención de los ciudadanos era constantemente distraída exagerando la importancia de eventos deportivos, musicales o concursos de belleza. La abundancia de ellos en los medios cercanos al régimen eran la válvula que se abría cuando la tensión política y social aumentaba y los militares veían peligrar su permanencia en el poder.

Pero el orden comunicativo oficialista no sólo se limitó a realizar un trabajo periodístico que distorsionara la realidad nacional, sino que también tenía por misión reconducir el despliegue informativo de la actualidad internacional. Si el filtro era tenaz en el apartado de nacional, no lo era menos en el ámbito externo. Para ir creando la imagen del nuevo Chile, «moderno y floreciente económicamente», había que manejar la realidad internacional de forma tal que las ideas que el régimen propugnaba fueran coherentes. La intención fue menoscabar a aquellos países que tenían un sistema socialista, principalmente a la URSS y a Cuba, a la vez que alinear a Chile con los países del capitalismo avanzado, al menos en lo que a valores culturales se refiere. Cuando comenzaron a caer las dictaduras militares de los otros países del continente, la función de las secciones de internacional de los medios oficialistas apuntaron a difundir una imagen negativa de las nuevas democracias, una visión del «caos del que Chile estaba libre».

El sistema económico que se implantó en Chile tras el golpe militar tendía a la consecución de una sociedad de consumo. Ello dio un nuevo impulso a los medios de comunicación. El consumo se apoya en ellos como vías donde promocionar sus productos. Esa situación propició nuevos recursos a los medios de las grandes empresas, así como a los canales universitarios de televisión, obligados a autofinanciarse por el recorte de subvenciones estatales. La profusión de publicidad supuso que la prensa, la radio y la televisión dependieran de los sectores económicamente más poderosos y, lógicamente, progubernamentales.

Por otra parte, el desarrollo de la sociedad de consumo hizo proliferar el número de aparatos de televisión en el país, y de ahí la importancia que el régimen asignó a Televisión Nacional y al control de los canales universitarios. La sociedad de consumo contribuyó a reforzar el dominio ideológico a través de los medios, pues en una sociedad de masas «la empresa de comunicación que trata los mensajes como mercancías y orienta su producción de manera instrumental y mercantil es la más eficiente ideológicamente»[3].

La nueva situación socioeconómica permitió la introducción y utilización en el país de nuevas técnicas informativas, sobre todo las televisivas. El color en las pantallas y en las primeras páginas de periódicos y revistas gubernamentales —Ercilla y Que

[3] *Munizaga, Giselle.* El ámbito comunicativo chileno, *Chile Vive, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 1987, pág. 107.*



Pasa— contribuyó a difundir la imagen de modernidad que el régimen quería implantar. En oposición, el pasado siempre era proyectado en imágenes en blanco y negro, lo cual influye notablemente en la percepción de los receptores. Sin embargo, no debe reducirse el espacio comunicativo chileno post 1973 al periodismo oficialista. Si este fue un sostén importante del régimen y de sus valores, no es menos cierto que las iniciativas de comunicación social que surgieron del sector opositor a Pinochet contribuyeron a desestabilizar al Gobierno militar hasta forzarle a la salida que el mismo se dio. No obstante, el periodismo de oposición tuvo, por razones obvias, innumerables trabas para poder constituirse y nunca se llegó a consolidar por completo.

Consumado el golpe de Estado, el régimen intentó establecer un marco jurídico que le permitiera controlar cualquier «exceso» informativo de los medios que pervivieron tras los primeros momentos, en que se clausuraron diversos periódicos y emisoras de radio. Mediante un decreto ley se otorgaron facultades extraordinarias al Jefe de Zona en Estado de Emergencia para suspender a los medios y las sanciones a los supuestos abusos fueron aplicadas por autoridades administrativas no judiciales. Posteriormente, las facultades censoras se ampliaron a la figura del Presidente de la República, que podía suspender o restringir la libertad de opinión e información durante la vigencia del Estado de Sitio. A ello hay que añadir la posibilidad del Jefe de Zona de autorizar o prohibir la creación de nuevos medios escritos. En la última etapa del régimen —1981-1990— se consolidó la posibilidad de sancionar a quienes propugnaran doctrinas basadas en la lucha de clases o en regímenes autoritarios a la vez que la faculta de autorizar nuevas publicaciones se extendió a la figura del Presidente.

Frente a ese marco jurídico, que se completó con la prohibición de difundir ciertos espacios de los medios informaciones referentes a desórdenes callejeros o actos terroristas, era muy difícil que pudiese surgir un periodismo alternativo al oficial. Sin embargo, desde los comienzos del régimen hubo en Chile, tal vez por el desarrollo que habían tenido anteriormente, medios periodísticos que difundían otra verdad, una distinta a la que imponía el Gobierno y DINACOS.

Tras el golpe, Radio Balmaceda, de la DC, cumplió un importante papel, aunque pronto fue silenciada definitivamente. A partir de 1976 surgieron medios que manifestaban una visión opositora. Esos primeros intentos, principalmente de creación de revistas, estuvieron avalados económicamente por organismos internacionales, pues la posibilidad de autofinanciación era inexistente. La revista APSI fue la primera en aparecer y a ella siguieron Hoy, Análisis, La Bicicleta, Cauce, el semanario Fortín Mapocho —luego se convirtió en diario— y en 1987 el diario La Epoca, vinculado a la Democracia Cristiana e impulsor de una nueva forma de hacer periodismo.

El surgimiento en Chile de publicaciones de oposición sólo puede ser entendido teniendo presente el sistema de comunicación de masas fomentado por el Gobierno y que tenía por eje a la televisión. La cierta tolerancia que mostró la dictadura con aquellas publicaciones estaba justificada por la lógica siguiente: «si llega a un público

reducido y enclaustrado, a un público deseoso de realizar sus rituales de denuncia, no es amenazante para el régimen»[4] Esa premisa dio sus resultados, pues los casi treinta mil ejemplares que vendía Fortín Mapocho —el de mayor difusión dentro de los medios escritos opositores— contrastaba con las tiradas de El Mercurio y La Tercera los días domingo, que alcanzaban más de docientos mil y trescientos mil ejemplares, respectivamente. A las dificultades señaladas, que impedían cuajar al periodismo de oposición, se sumaba la represión física sobre los redactores, que cobró su máxima expresión con el asesinato de Pepe Carrasco —de Análisis— en septiembre de 1986. Asimismo, el temor de los empresarios a anunciar sus productos en esas publicaciones convertía el trabajo diario de la prensa escrita no gubernamental en algo prácticamente imposible.

En el sector audiovisual el panorama para una comunicación social alternativa era igualmente difícil. Toda la televisión estaba estrechamente controlada por el Gobierno, y en lo que se refiere a emisoras de radio, sólo Cooperativa, Chilena, Santiago y Carrera consiguieron ofrecer a los oyentes otra versión de lo que ocurría en el país. Los escasos medios que daban una visión de la realidad distinta a la oficial tuvieron que asumir ciertos códigos periodísticos y comunicacionales que les permitieran eludir la censura y la represión. Durante todo el período dictatorial la Sociedad Interamericana de Prensa —SIP—, tradicionalmente ligada a los medios económicamente más poderosos y políticamente más derechizados, acusó al Gobierno chileno de restringir la libertad de expresión e información. La riqueza del periodismo chileno también se perdió en los medios opositores, pues como señaló Nibaldo Mosciatti, el objetivo último era dañar al régimen y ello supuso un empobrecimiento periodístico. «Enceguecidos en esa lucha dejamos nuestras armas y tomamos otras. Así, el pluralismo se mancha de sectarismos; la tolerancia de descalificaciones; nuestro trabajo en general prescinde de uno de los elementos básicos de la tarea periodística: la crítica y la primera crítica debe ser hacia uno mismo.»[5]

Esa falta de autocrítica revirtió en la forma de enfocar las tareas informativas. En los medios opositores se descuidaron muchas de las secciones clásicas del periodismo, secciones que contribuyen a dar a los receptores una visión global de la realidad, aunque ellas suelen ser la plasmación del orden económico, político y social dominante. El interés por dañar al régimen hizo que se primara a la información de política nacional y contingente sin dar más que unos pequeños repasos a las áreas de sociedad, cultura o internacional. En cierta forma ello impidió captar más receptores, pues muchos ya conocían los horrores del régimen y lo que querían era una visión de conjunto y alternativas futuras. Por otra parte, o se intentó llegar a las nuevas generaciones surgidas durante la dictadura y alimentadas por la cultura de masas y el consumismo.

A pesar de que la televisión siempre estuvo controlada, paradójicamente fue ella la que contribuyó a que los chilenos perdieran el miedo. Los debates televisivos previos al plebiscito de 1988, especialmente en el que intervino el hoy ministro de Educa-

[4] Cfr. *con Munigaza, Giselle,* op. cit. *págs. 106 y 107.*

[5] *Citado por Reyes Matta, Fernando, en Periodismo y democracia: Desafíos chilenos para la próxima década.* Telos, Madrid, 1988, n.º 16, pág. 9.

[5] *Citado por Reyes Matta, Fernando, en Periodismo y democracia: Desafíos chilenos para la próxima década.* Telos, Madrid, 1988, n.º 16, pág. 9.



ción, Ricardo Lagos, causaron un tremendo impacto en la opinión pública. Desde ese momento, y hasta la toma de posesión de Patricio Aylwin, el sistema comunicativo chileno se fue ampliando hasta llegar a hoy, en que está abierto a enormes desafíos.

Los medios de comunicación en el proceso democrático

Al igual que en las anteriores etapas históricas del país, hoy la prensa, la radio y la televisión juegan un papel importante en la evolución chilena. El sistema democrático vigilado que creó Pinochet es aún muy frágil. Muchas instituciones siguen controladas por quienes manejaron el país durante diecisiete años y ello lo hacen con la legislación de la dictadura, en su gran mayoría intacta. El desafío que tiene Chile no es sencillo, y para llevar adelante una etapa de transición del autoritarismo a la democracia formal, harán falta muchos esfuerzos, entre otros, y fundamentalmente, el de los medios de comunicación social.

Son muchos los chilenos que desconocen los últimos años de nuestra historia y el trabajo de recuperación de la memoria será lento y difícil. Los índices educativos en Chile han empeorado a consecuencia de la política de la dictadura y hoy la población recibe información por la televisión más que por cualquier otra fuente. Por ello, y conscientes de que la sociedad chilena actual es una sociedad de masas, los medios periodísticos no podrán dejar de contribuir a esa recuperación de la memoria histórica. El nuevo régimen político hará que los otrora medios oficialistas pierdan sus privilegios y se vean obligados a competir con los que antes fueron oposición. Ello supondrá una diversificación informativa y un cambio radical en los planteamientos formales de hacer periodismo.

La libertad de expresión hace surgir nuevos conflictos, nuevos actores en la sociedad, y los medios de comunicación se verán obligados a atender todo ese caudal que emergerá. La división formal de las secciones informativas queda obsoleta ante ese caudal y los medios, de cualquier signo que sean, deberán hacer el esfuerzo por adecuarse a la nueva situación. Como señala Fernando Reyes Matta, será necesaria la construcción de una creatividad informativa que aborde, a través de una información especializada, aspectos como la situación local o municipal, descuidada por la globalidad de los medios durante la dictadura y que en otros países cobra día a día mayor fuerza.

Importante será el tratamiento que se de a las informaciones de carácter internacional. La manipulación que de ellas hicieron los medios pinochetistas y el descuido por parte de las publicaciones y emisoras de oposición a la dictadura, han contribuido a crear el aislamiento que en muchas etapas quiso para sí el régimen militar. En un mundo tan cambiante como el actual, la información internacional cobra un valor mayor al contribuir a la difusión de una visión más global y crítica de la realidad

nacional, a la vez que a desmitificar ciertas etapas históricas de algunos países y que suelen ser utilizadas en Chile como modelo a seguir durante la transición ignorando las diferencias circunstanciales de cada proceso. La revalorización de la información internacional apuntaría, además, a la configuración del nuevo orden informativo mundial que postula la UNESCO en el informe McBride y que pretende que los países del Tercer Mundo se liberen de la presión de las agencias internacionales de noticias que controlan la información respondiendo a los intereses de los grupos económicos multinacionales.

El camino a recorrer por el periodismo chileno está lleno de obstáculos pues su suerte está ligada a la del nuevo sistema político, amenazado por las sombras del pasado reciente. Sin embargo, es un viaje que, sin lugar a dudas, enriquecerá al sistema político y al propio ámbito comunicativo del país.

Pablo Sapag M.

Bibliografía

MONTE, FRANCISCO JOSE: *La radiodifusión en Hispanoamérica,* Mensaje y medios, Madrid, 1990, n.° 12.

MUNIZAGA, GISELLE: *El ámbito comunicativo chileno,* Chile Vive, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 1987.

REYES MATTA, FERNANDO: *Periodismo y democracia: Desafíos chilenos para la próxima década,* Telos, Madrid, 1988, n.° 16.

ROMANO, VICENTE (compilador): *Sobre pensa, periodismo y comunicación, Karl Marx y Friederich Engels,* Taurus, Madrid, 1987.

TAUFIC, CAMILO: *Periodismo y lucha de clases,* Akal Editor, Madrid, 1976.

TIRONI, EUGENIO: *Los silencios de la revolución,* Editorial La Puerta Abierta, Santiago de Chile, 1988.

UNESCO: Informe Sean Mc Bride. *Un solo mundo voces múltiples,* Fondo de Cultura Económica, París-México, 1980.

VARIOS AUTORES: *La prensa internacional y el golpe chileno,* Universidad Autónoma de México, México, 1976.



La filosofía en Chile (1973-1990)

1. Planteamiento del problema

Cuando nuestro amigo Félix nos pidió ocuparnos de lo filosófico en el Chile de los últimos 16 años, había un subentendido: se trataba de hacer una suerte de balance o evaluación de lo que había pasado con la filosofía en nuestro país mientras duró el régimen autoritario. Esta cuestión la interpretamos así: ¿qué relaciones podían establecerse entre la dictadura y la filosofía?

Ahora bien, esta relación, en un comienzo, tendimos de manera espontánea a verla unilateralmente: ¿de qué forma el gobierno de Augusto Pinochet y todo lo que había significado repercutió sobre la filosofía? Pero nos dimos cuenta que, aunque fuera sólo un ejercicio, existía igualmente otra formulación posible del asunto: ¿de qué forma la filosofía repercutió sobre el régimen autoritario? Por cierto, el peso de ambos factores es de tal modo desigual que la segunda fórmula parecía casi ociosa. Sin embargo, no lo era del todo: en la fundamentación y perfilamiento del régimen actuaron algunas personas no solamente con formación filosófica sino que, más aún, con una militancia filosófica-teológica. De esta forma la relación entre filosofía y dictadura, aunque desigual, era claramente recíproca.

Sabiendo que el presente artículo formará parte de un volumen en el que se comprenderán otras formas del quehacer cultural chileno de estos años hemos querido insistir en lo filosófico en un sentido más bien estricto; traicionando incluso parcialmente aquello que ha definido la filosofía en América Latina, el hecho de manifestarse, en muchas ocasiones, en textos no propiamente filosóficos. Esta dimensión no queda del todo descuidada pues en la selección de los temas que han caracterizado el período destacamos ciertas obras que no son necesaria ni únicamente filosóficas.

Nos referiremos entonces a lo filosófico en sentido más estricto. Tendremos claramente en cuenta que si se tratara de hacer un recuento de las ideas o del pensamiento

en el Chile de la dictadura no podría dejarse de lado la vasta producción ensayística que ha abordado temas como la identidad, lo literario, lo económico-político, lo social, lo educacional: científico-tecnológico-universitario y, sobre todo, el ensayo y los estudios ubicados en el ámbito de lo historiográfico donde se han plasmado valiosas reflexiones en torno a concepciones del país y de sus habitantes, muchas veces impregnadas de categorías de pensamiento harto más vivas que las de los textos propiamente filosóficos.

Tampoco daremos cuenta de la variada gama de escuelas o sectas filosóficas de inspiración clásica u oriental que apuntan a solucionar problemas existenciales o mejorar, a través de técnicas específicas, las relaciones humanas o las tensiones psíquicas. Por último, no nos detendremos en el ocultismo y esoterismo, aún reconociendo que pueden tener mayor importancia social que esta filosofía de la que nos ocupamos. Pero, por una parte, es un tema que desconocemos y, por otra, sería difícilmente tematizable en los términos que interesa en esta revista.

2. Panorámica

Una de las razones de la expansión del quehacer filosófico desde la década del 60 en adelante tiene que ver con la necesidad experimentada en la educación chilena de contar con más profesores de filosofía. La extensión de la enseñanza de la filosofía a sectores cada vez más amplios entraña tanto una mayor democratización de los que cultivan la filosofía como una discusión de los contenidos propuestos por esta disciplina. El programa curricular de la enseñanza de la filosofía se hace problemático a finales del Gobierno de Frei: el proceso de democratización de la universidad conocido en Chile bajo el nombre de «Reforma» impugnó seriamente la escasa preocupación que despertaba en el profesor de filosofía la realidad social. La figura del profesor J. Rivano en el «Pedagógico», campus de la Universidad de Chile en que, junto a las pedagogías, estaba la sociología y a otras carreras, es representativo de este quiebre.

La filosofía recibió en forma especial al aporte de las ciencias sociales y del pensamiento marxista. Si bien podría criticarse, hoy día, que la asimilación de las ideas filosóficas del marxismo fue realizada de un modo acrítico y un tanto mecánico, es claro que la filosofía en Chile avanzó en dos direcciones. En primer lugar se cuestionó en torno al tipo de realidad a que se refiére el discurso filosófico y, en segundo lugar, por el tipo de incidencia política que puede tener la filosofía en la realidad nacional. Ambas problemáticas indagan por la inserción del quehacer filosófico en un contexto social y cultural determinado. El golpe de estado y el régimen dictatorial propusieron varios problemas a los intelectuales partidarios del régimen. Se planteó sobre todo el siguiente problema teórico: como fundamentar y legitimar un régimen que de acuerdo al sentido común del país aparecía espontáneamente como ilegítimo tanto en su ori-



gen como en su permanencia: había que fundamentar y legitimar un régimen que por la fuerza estaba haciendo una contrarrevolución política y económica.

Fueron cuatro las corrientes ideológico-filosóficas que de manera más explícita se plasmaron en el gobierno de Pinochet: el neotomismo tradicionalista, el neoliberalismo, la doctrina de la seguridad nacional y el nacionalismo. Por cierto, estas escuelas no son cabalmente coherentes, más aún: tienen elementos de oposición que son manifiestos. Es importante señalar que el régimen no fue absolutamente coherente y que, en todo caso, como es frecuente en política, se tomaron de aquí y de allá fragmentos que, a pesar de sus relativas oposiciones, configuraron una cierta identidad[1].

Del neotomismo se tomó el principio de subsidiariedad[2]; y del liberalismo su dimensión económica de *laissez-faire*. Ambos elementos fueron combinados para justificar la privatización a ultranza de la economía de la cual no debía hacerse cargo el Estado en virtud justamente de esos principios. La doctrina de la seguridad nacional sirvió para favorecer la omnipotencia del Estado en lo que a derechos se refiere, con ella se legitimó la fuerza del estado considerado como un organismo que lucha por la supervivencia[3]. El nacionalismo se exageró en una suerte de chovinismo panfletario que sirvió para descalificar todo lo extranjero que pudiera dificultar la acción de un estado intérprete del «alma nacional»[4].

La visión dual del trabajo intelectual que se quiso imponer no debe ocultar las formas más soterradas en las que un buen número de profesores e intelectuales buscaron acomodarse al nuevo statu quo, y gracias a las cuales pudieron mantenerse en la institucionalidad universitaria limitándose a una práctica académica aséptica, no debe olvidarse tampoco la práctica testimonial de algunos profesores, que intentaron mantener aisladamente el espíritu universitario del Chile democrático que conocieron. Tales opciones marcaron de un modo o de otro el ambiente profesional en que se desenvolvió el quehacer filosófico duranteel régimen militar[5].

En un sentido, el régimen autoritario fue claramente inhibitorio del quehacer filosófico, especialmente en su primera etapa, aquélla que va entre 1973 y 1981. Fue inhibitorio en diversas formas: se expulsó a profesores e investigadores, otros prefirieron auto-marginarse de las instituciones o del país. Lo fue en consecuencia, pues en muchas ocasiones personal de menor nivel debió reemplazar a los exhonerados e idos. Lo fue asimismo puesto que prohibió temas y textos. Lo fue, por último, debido a que muchos de los cultores de la disciplina, sea por temor sea por facilidad, prefirieron limitarse a comentar a Platón o Kant o Husserl.

Pero hubo también otro sentido. Desde otro ángulo el autoritarismo significó un impulso para el filosofar lo que vino a manifestarse en su segunda etapa 1981-1990. La dictadura generó viajes, estudios en el extranjero, contactos internacionales, etc., pero, sobre todo, al ser ella un profundo remezón de la historia y la conciencia nacional, se transformó simultáneamente en un inmenso desafío. Remeció y desafió, rompió esquemas y movió a entender. Un buen ejemplo de esto es la preocupación por

[1] Cf. *el artículo de Carlos Ruiz, «Las tendencias dominantes de la ideología política de la derecha chilena y la democracia», en* Rev. Opciones, *1984, pp. 147-169.*

[2] *Una influencia enorme tuvieron, en el Gobierno, Jaime Guzmán y, en el medio universitario y en el ambiente católico tradicionalista, Osvaldo Lira y Juan A. Widow.*

[3] Cf. *Joseph Comblin,* Dos ensayos sobre seguridad nacional, *Santiago, Vicaría de la Solidaridad, 1979.*

[4] *VV.AA.,* El pensamiento nacionalista, *Santiago, Edit. Gabriela Mistral, 1974.*

[5] Cf. *al artículo de Cecilia Sánchez «La búsqueda de un nuevo lugar teórico para la filosofía en Chile», en* Chile 1968-1988, *Georgia Series on Hispanic Thought, n.° 22-25 (1987/1988), pp. 167-190 y el libro de Iván Jaksic,* Academic Rebels in Chile. The Role of Philosophy in Higher Education and Politics, *New York, State University of N.Y., 1989) y la* Bibliografía de la filosofía en Chile desde el siglo XVI hasta 1980 *(dirigida por Fernado Astorquiza), Stgo., Barcelona, 1982. Existe un anexo de esta bibliografía que llega hasta 1984 (Stgo., 1985).*

la asunción de las críticas que se suscitan tanto a partir del proceso político chileno como de la realidad de otras latitudes sociales donde se aplicó el marxismo[6]. Es así que si bien inhibió la actividad filosófica que se venía gestando significó, por otra parte, una contribución al esclarecimiento de nuevas formas de pensar. Redujo en sus primeros años el filosofar a un oscuro academicismo, en los últimos años, en cambio, se vio ya manifiestamente como el quehacer intelectual y parcialmente el filosófico se había renovado, obteniendo nuevos ímpetus y nuevos temas; se había adquirido una nueva identidad. En este último tiempo, la filosofía se expandió fuera de las universidades tradicionales. Tal apertura tuvo características bien específicas: ella se abre a las ciencias humanas y a los problemas sociales y políticos que aquejan al país. En las publicaciones de las universidades tradicionales se insiste principalmente en ciertos aspectos filológicos y de exégesis de los textos clásicos, se traducen textos del inglés, del francés y del alemán, se da una gran especialización de parte de los profesores dedicados a la filosofía. En algunas universidades privadas surge un tipo de quehacer un tanto diferente: una filosofía más abierta a los problemas culturales del subcontinente y del país. Los investigadores a pesar de la pequeñez de los recursos encuentran los medios para hacer publicar algunas de sus obras. En estos libros de filosofía, de distinta extensión y calidad, se puede observar el desenvolvimiento del quehacer filosófico activo en Chile[7].

Las revistas de filosofía y de cultura general han publicado un buen número de artículos y trabajos de distinta extensión y calidad sobre los temas clásicos: comentario de textos filosóficos, análisis de algún concepto específico o de un tema de las disciplinas filosóficas. Dentro de estas publicaciones han sido en estos años relevantes la presencia de autores como J. Acevedo, A. Edwards, G. Gómez Lasa, H. Giannini, M. Hopenhayn, M. Ibáñez Langlois, O. Lira, J. Millas, C. Ossandón B., P. Oyarzún, E. Rivera, C. Ruiz, F. Schwartzmann, O. Velázquez, J. Vial Larrain, J. Widow, con estudios sobre temas relativos a la técnica, al lenguaje, a la cultura y a la literatura, al poder político y al arte, a la comprensión histórica y análisis exegéticos e interpretativos sobre Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Descartes, Kant, Hegel, Husserl, Heidegger.

Con respecto a autores y temas clásicos la filosofía universitaria se ha ocupado por ejemplo en la Universidad de Valparaíso de la filosofía en lengua hispánica y de la filosofía de las ciencias[8]. En la Universidad Católica de Valparaíso se ha continuado la línea neotomista que desde hace años la ha constituido en un centro de defensa y difusión de esa corriente[9]. La Universidad de Chile más ecléctica ha dedicado sus mejores esfuerzos a la filosofía antigua, moderna y contemporánea, una muestra de su quehacer se aprecia en la *Revista de Filosofía.* La Universidad Católica de Chile se ha destacado por su atención preferente a los textos clásicos. La Universidad de Concepción ha dedicado algunos de sus esfuerzos a la filosofía de la ciencia y al pensamiento nacional. La Universidad Austral de Valdivia se ha señalado por sus estudios platónicos y por ser hasta hace algunos años un Centro de difusión de la filosofía analítica[10].

[6] Cf. *Los trabajos de Rafael Echeverría y el libro de Eduardo Sabrosky,* Hegemonía y racionalidad política, *Santiago, Ed. Ornitorrinco, 1989.*

[7] *Entre los libros que cabe destacar de Osvaldo Lira,* Verdad y Libertad *(1977);* El misterio de la poesía *(3 v.); de Humberto Giannini,* Desde las palabras *(1981);* La reflexión cotidiana *(1987); Jorge Acevedo,* Hombre y mundo *(1984); Jorge Estrella,* Argumentos Filosóficos *(1983); Marco García de la Huerta,* La Técnica y el Estado Moderno *(1980); Carlos Ossandón B.,* Hacia una filosofía latinoamericana *(1985); Jorge Guzmán,* Diferencias latinoamericanas; *Patricio Marchant,* Sobre árboles y madres *(1984); Miguel Ibáñez Langlois,* Sobre el estructuralismo *(1983); Aníbal Edwards,* Parménides. Tras la pista de K. Reinhardt y W. Otto *(1986).*

[8] Cf. *La ponencia de Carlos Verdugo en el primer encuentro chileno-francés de filosofía.*

[9] Cf. *la publicación de dicho instituto:* Philosophica.

[10] *Se puede citar el interés de parte de sociólogos como es el caso de Hernán Godoy, de historiadores como Cristián Gazmuri, Sol Serrano y Sofía Correa, de estudiosos de la filosofía como Miguel Da Costa Leiva, Mario Berríos, Santiago Vidal, Roberto Escobar y del bibliotecólogo Fernando Astorquiza. Las posturas metodológicas son bastante variadas y en algunos casos presuponen ciertas concepciones*



3. Temas y polémicas filosóficas importantes durante el período

En nuestro país, entre las disciplinas humanísticas y las ciencias sociales, la filosofía ha destacado por el excesivo aislamiento en que trabajan los investigadores y la escasa resonancia que tienen sus textos entre los connacionales. Los profesores de filosofía se han especializado en estudiar y difundir los temas tradicionales: metafísica, gnoseología, antropología, estudio del lenguaje, teoría política. Estas especialidades están determinadas, a veces, por las preferencias de los profesores, pero muchas veces son exigidas por el propio programa de filosofía de la facultad, instituto o departamento en que se trabaja. Tal cultivo se hace, en muchos casos, con un gran rigor y haciendo uso de técnicas filológicas sofisticadas en el estudio de textos clásicos. En este quehacer, los trabajos no suscitan, salvo excepciones, algún tipo de comentario o recensión de parte de otro profesor.

Si el trabajo filológico del comentario filosófico no genera disputas no ocurre lo mismo con cierto tipo de temas polémicos que han asumido connotaciones sociales o políticas, cuando no son abiertamente una reflexión sobre la realidad contingente. Temas como la democracia, los derechos humanos, sentido y límites del liberalismo e incluso la preocupación por el propio quehacer filosófico e intelectual chileno o latinoamericano son auténticos temas propios.

Es cierto que el tema no basta y se corre el riesgo de repetir formas de planteamientos y soluciones. Hay ocasiones igualmente en que temas inicialmente «ajenos» han generado originales planteamientos y se han constituido en un desafío y motor para el pensamiento en nuestras tierras: así lo fue el tema de la modernidad o el progreso a mediados del siglo XIX. Algunos de estos temas son claramente condicionados por la situación generada por la dictadura, otros poseen una cierta tradición en el quehacer filosófico nacional. Se pueden distinguir siete temas que han marcado la discusión filosófica de estos últimos 16 años o que han sido recurrentes, algunos de los cuales dieron origen a polémicas o discusiones harto álgidas.

1. *La posibilidad de una filosofía latinoamericana y el sentido de la filosofía en Chile:* ha sido éste un punto destacado, pues a la vez que el gremio de la filosofía ha tratado de esclarecer su función y proponer un proyecto de trabajo, se ha constituido en un tema filosófico, ciertamente uno de los temas que más motivan a los cultores de la disciplina, pues en ello va su propio quehacer.

Pueden distinguirse aquí dos formas de plantear el asunto pero que revienen a los mismo: 1.° es o no posible y de serlo en qué sentido una filosofía latinoamericana; 2.° qué es y qué debe ser la filosofía en nuestro país. Respecto al primer punto la más importante polémica es la que hubo entre H. Giannini y J. Barceló. Este último había dicho: «la única tarea para una filosofía hispanoamericana es incorporarse a la tradición filosófica de Occidente». Giannini criticó entonces una visión de la filosofía como una

ideológicas: nacionalistas, reformistas o progresistas. Hay un buen grupo de memorias de licenciatura que toman también por tema algún autor chileno.

técnica aprendida desde la tradición universitaria europea y que no permite creatividad frente a los problemas de la realidad americana. A partir de estas posiciones al interior de la polémica, en la cual entran a tallar también Carlos Miranda, Ramón Menanteau y otros, se plantea una cuestión ya más específica: ¿la filosofía puede descubrir en la realidad socio cultural, así como ya lo ha hecho la literatura, algo propio que no haya ya descubierto la filosofía europea? Sobre esta problema aunque no siempre formulado de este modo intervienen también Osvaldo Fernández, Mario Berríos y Carlos Ossandón, y en otro contexto Patricio Marchant y Jorge Guzmán.

Respecto al segundo punto, en el que no se plantea propiamente una polémica, se percibe en diversos autores una suerte de frustrada conciencia, que no se advierte en disciplinas afines, relativa a la inutilidad o sinsentido o incapacidad de su quehacer. Carlos Verdugo, William Thayer, Iván Jaksic, Aníbal Edwards expresan de un modo u otro su disconformidad con este tipo de puesta en práctica del quehacer filosófico.

2. *Historia de las Ideas en Chile:* Asociada a la cuestión de una filosofía latinoamericana hay un interés creciente en distintos investigadores por profundizar la historia del pensamiento social, político y filosófico del país. Normalmente, en Chile, la periodización de la historia de ideas y mentalidades es en buena medida paralela a la periodización político social. El «golpe de Estado» influyó poderosamente en el desarrollo de esta preocupación tradicional entre los historiadores y filósofos chilenos. La gran problemática ahondada por la dictadura militar es la de la identidad nacional. Surge un interés por estudiar el pensamiento autoritario y de la derecha en Chile. Carlos Ruiz y Renato Cristi estudian las visiones del mundo de los pensadores e historiadores conservadores. Normalmente esta actividad era ejercida específicamente por historiadores, hoy día existe una preocupación interdisciplinaria creciente por este tema como lo atestiguan los trabajos realizados en estos últimos años[10].

En esta misma perspectiva trabaja el CEL (Centro de Estudios Latinoamericanos) que aúna el esfuerzo de varios investigadores. Cabe destacar el texto que reúne un conjunto de artículos sobre pensamiento nacional[11]. En estos investigadores, a pesar de sus diferencias, la historia de las ideas es una modalidad de responder a la pregunda por una filosofía latinoamericana sentando una de las bases necesarias para su desarrollo: contar con obras y estudios acerca de la tradición de nuestro pensamiento.

3. *La discusión sobre modernidad y postmodernidad:* La discusión sobre modernidad y postmodernidad ha reflejado, como tema europeo a la moda, una polémica que ha tenido gran vigor en el ambiente intelectual y artístico de la cultura del centro. A pesar de las grandes posibilidades de ligar este tema con una serie de fenómenos del Chile contemporáneo, y a pesar de haberse producido incluso una serie de «postmodernismo autóctono»[12], la relación de este tema con el desarrollo intelectual del país (y filosófico en particular) es un tanto occidental.

En su versión «autóctona» y sin haberse definido como postmodernismo sino como crisis de modelos, esta reflexión se ha vinculado más a las repercusiones de la dictadura: ruptura de paradigmas, escepticismo, anomía. Dentro de los profesionales de

[11] *Esta obra lleva por título:* El pensamiento en Chile, *Santiago, Nuestra América, Ed., 1987.*

[12] *Recuérdese que se ha señalado que J.V. Lastarria, por ejemplo, fue un «positivista autóctono» pues desarrolló ciertas dimensiones de esa línea de pensamiento antes de haber leído a los autores europeos).*

la filosofía que se han ocupado del asunto, ahora explícitamente, se notan dos tendencias: la exégesis de los textos y relaciones eruditas (Pablo Oyarzún, Martín Hopenhayn, Arturo Fontaine T.) y por otro la sospecha o la franca crítica respecto al hecho de estarse ocupando de una moda más (Aníbal Edwards, Nelly Richards y el ya aludido Fontaine). Sin duda el texto de mayor valor a este respecto es el de Norbert Lechner[13] quien liga el tema de la postmodernidad con el problema democracia-dictadura. Lechner hace una reflexión original e interesante ubicando su reflexión en un aquí y un ahora específicos. Algo similar intenta Nelly Richards. Es de notar que ambos son extranjeros de origen y que no pertenecen al ambiente filosófico local.

4. *Teoría de la democracia:* Uno de los problemas principales que han retomado los intelectuales es pensar los procesos de participación y de democratización en los variados planos en que se expresan. Este es un tema que está estrechamente ligado a la búsqueda de alternativas teóricas a las dejadas por el llamado «Estado de compromiso» y aquéllas propuestas por la dictadura. Dentro del ámbito de intelectuales partidarios del régimen se trata de fundamentar una concepción de la democracia coherente con el marco económico neoliberal. El tema de la democracia se relaciona con el tema de la libertad y del mercado[14].

Para los intelectuales no adictos al régimen una adecuada teoría de la democracia implica repensar el problema planteado por el neoliberalismo. Tal teoría supone no sólo repensar una concepción de democracia que dé cuenta de un modo más completo del nexo entre participación popular y las relaciones económicas, sino también pensar una estrategia global para superar el momento político que vive Chile[15].

5. *El estatuto teórico e ideológico del neoliberalismo:* El neoliberalismo en Chile recogió sus principales doctrinas de la rama político-económica de von Hayeck y discípulos. El tema del neoliberalismo es un tema propuesto y sistematizado por los partidarios del régimen militar. El «Centro de Estudios Públicos» constituye el principal centro de difusión y de discusión no sólo de la cuestión del fundamento teórico e ideológico neoliberal sino en la polémica sobre el marxismo[16]

Una buena parte de las tesis del neoliberalismo han sido analizadas desde una perspectiva crítica por centros de investigación no gubernamentales como ILADES, CERC y Sur. Mientras que entre los partidarios del Gobierno se destaca el pensamiento neoliberal de von Hayek, entre los intelectuales progresistas se responde a patir de algunas de las tesis de la ciencia política contemporánea, en particular, de los trabajos de Macpherson, mostrando que las premisas neoliberales suponen ciertos valores específicos que no se desprenden mecánicamente de las leyes del mercado. La respuesta que se gesta en estos centros no gubernamentales no es exclusivamente filosófica, sino que incorpora elementos provinientes de las ciencias sociales.

6. *Lo cotidiano:* Se desarrolló igualmente una reflexión sobre las consecuencias, directas e indirectas, de la acción de la dictadura en la vida de los chilenos. A diferencia de los temas sobre democracia o neoliberalismo esta reflexión en torno a lo cotidiano no apuntó a las grandes coordenadas políticas o económicas sino a la dimensión más

[13] Cf. Las patios interiores de la democracia, *Santiago, Ed. Flacso, 1988.*

[14] *Por ejemplo, el libro* Más allá del Leviatan *de Arturo Fontaine Aldunate.*

[15] *Son particularmente significativos algunos artículos de Jorge Vergara; Sergio Jerez, «Moral y política o el problema de la razón o de la violencia», ponencia al Primer Congreso de Filosofía Política en la Universidad de Santiago, Ed. especial, 1987; y Carlos Ruiz, de este último véase en especial «Tres críticas a la teoría elitista de la democracia» en Rev.* Opciones, *n.º 6 (1984). El tema sobre la democracia ha sido recogido por el Centro de Estudios Públicos, el Grupo de Estudios Constitucionales, Flascso, Ilades y el CERC (área de Filosofía y de Ciencia Política). En la revista* Estudios públicos *se concentra una parte importante de lo pensado por sectores adeptos al régimen militar.* Cf. *la discusión sobre «Sistemas económicos, valores culturales y regímenes democráticos», n.º 16 (1984); la rev.* Opciones *publicó un número especial relativo a la democracia en 1984; otros artículos aparecen en el n.º 6 (1985).*

[16] Cf. *el buen nivel de la polémica de los profesores Juan de Dios Vial, Rafael Echeverría Jorge Estrella en la rev.* Estudios Públicos, *1983.*

concreta y existencial acerca de la temporalidad, el lenguaje, las creencias, formas y modos de actuar y cuestiones culturales.

La mayor obra a este respecto es la de Humberto Giannini: tanto en su libro *La reflexión cotidiana* como en algunos artículos de revista este filósofo muestra la dimensión espacial y temporal de la experiencia humana. Una línea un tanto parecida, aunque más ligada a algunos elementos culturales marcados por su textura simbólica es el libro de Carlos Ossandón, *Reflexiones sobre la cultura popular,* y en un plano mucho más modesto que los anteriores, un texto que piensa la crisis política y psíquica que significó la dictadura desde el punto de vista de la ruptura de los paradigmas es el trabajo de Eduardo Devés, *Escépticos del sentido.*

7. Derechos Humanos y Ética: Desde el inicio del gobierno militar un grupo de intelectuales vinculados a organizaciones religiosas, no necesariamente filósofos profesionales, han criticado la fundamentación proveniente de la Doctrina de la Seguridad Nacional. Un grupo importante de intelectuales y profesionales (juristas, teólogos, sociólogos) destacan la visión geopolítica que oculta la doctrina de la seguridad nacional. Se le oponen argumentos jurídicos (legislación internacional, estado de derecho) como es el caso del texto de Hernán Montealegre[17], ético-antropológicos (noción de amigo-enemigo, derechos humanos) como lo estudia J. Comblin. Se trata en cualquier caso de denunciar la fundamentación teórica que tratan de articular ciertos sectores de intelectuales vinculados a la dictadura y las terribles prácticas de represión: tortura, desaparición, delación.

El nexo entre ética y derechos humanos ha adquirido en los últimos años un peso cada vez más filosófico. Se considera que los derechos humanos pueden ser el contenido propio de una ética situada e histórica[18]. Este tema es recogido en forma heterogénea, asimismo en ciertos trabajos filosóficos de algunos intelectuales conservadores. En esta línea se puede citar la diferente apreciación que tiene el problema de los derechos humanos entre dos pensadores neotomistas: Juan a. Widow y José M. Ibáñez L.

3. Aspectos institucionales

Los temas reseñados más arriba podrían dar la impresión de un vasto desarrollo del quehacer filosófico y su institucionalidad. No es así, su campo ha sido pequeño, su institucionalidad muy modesta. Sin embargo, a pesar de los fuertes transtornos socioculturales producidos por el «golpe de Estado» y a pesar del bajón que significó el período para toda la actividad cultural, el quehacer filosófico en Chile ha continuado desplegándose en forma sistemática: hay más publicaciones (revistas, libros) y más cultores. Esta actividad se ha acentuado en universidades y centros de investigación no gubernamentales.

[17] Cf. La seguridad del estado y los derechos humanos, *1979.*

[18] Cf. *el trabajo de Pablo Salvat y otros,* Reto de la recuperación democrática: hacia una educación para los derechos humanos y la paz, *1990.*



La actividad filosófica chilena del segunda tercio del siglo XX, según Joaquín Barceló, se ha caracterizado de manera muy similar a como lo había hecho Francisco Romero para su país. Barceló la definió como una progresiva institucionalización. «Normalidad filosófica» había dicho el argentino.

Poco a poco, en las primeras décadas, habían ido surgiendo instituciones que ampararon el quehacer filosófico nacional. En la década de 1930 ya estaban funcionando en la Universidad de Chile, el Departamento de Ciencias Filosóficas adscrito al Instituto Pedagógico y al Departamento de Filosofía adscrito al Instituto Superior de Humanidades. La finalidad última y predominante de los estudios impartidos por la universidad en materias filosóficas era la formación del Profesor de Estado en Filosofía. Un segundo aspecto de este proceso de institucionalización lo constituyó la fundación de la Sociedad Chilena de Filosofía, en 1948. Un tercer aspecto fue la aparición de publicaciones filosóficas periódicas, siendo la primera la *Revista de Filosofía*, creada en 1949. Un último punto fue la celebración de congresos que se iniciarán en 1950 con las *Conversaciones Cartesianas;* estos encuentros no lograrían periodicidad sino mucho más tarde, durante el gobierno de Augusto Pinochet.

Ahora bien aquello que con más fuerza marca el desarrollo institucional de la filosofía durante los años del gobierno autoritario es lo que Cecilia Sánchez ha llamado «la paradoja que resulta de la política institucional que la rige». La universidad y, sobre todo, la gran universidad estatal ha dejado de ser el lugar en que se practica y se identifica el quehacer filosófico sino que este mismo ha generado, al margen del Estado, y en oposición al Estado, en ocasiones, una cierta institucionalidad ligada a universidades privadas y más pequeñas a la vez que ligada a organizaciones no gubernamentales en las cuales se asiló y se gestó un movimiento intelectual —y filosófico, parcialmente—, alternativo al oficial cobijado en las universidades tradicionales. La política que permite crear universidades privadas ha significado que la filosofía tenga otras posibilidades para su despliegue: a pesar que ella no se cuenta entre las doce carreras consideradas universitarias por la legislación dictada por el gobierno militar, existen no menos de tres universidades privadas que ofrecen esta carrera en sus programas. Muchos profesores de filosofía disidentes al régimen militar han encontrado un espacio de acogida.

En algunas organizaciones no gubernamentales e institutos de educación superior la filosofía se ha desarrollado en estrecho contacto, a veces en una cierta confusión, con las ciencias sociales; al quehacer filosófico se le obligó a responde a cuestiones muy ligadas a la contingencia nacional. Los centros no gubernamentales en las cuales se desarrolla temática y explícitamente la filosofía son escasos. Aparte del Área de Filosofía del CERC, en los centros como Estudios Públicos y FLACSO la preocupación central está puesta en investigaciones ligadas a los procesos económicos, políticos y sociales del país. La mayor parte de los fondos de estas instituciones provienen de organismos internacionales norteamericanos y europeos.

El aislamiento tradicional entre los centros de enseñanza y de investigación dedicados a la filosofía se ve aminorado por Encuentros locales, nacionales e internacionales. Se destacan aquéllos animados por la Sociedad Chilena de Filosofía. Los cultores de la filosofía de universidades y de centros no gubernamentales se han logrado insertar en un plano internacional: congresos, profesores invitados, intercambio de publicaciones. A pesar del ambiente de discriminación de intelectuales no proclives al régimen militar se constata una cierta tendencia pluralista en algunas publicaciones de índole filosófica.

Se observa una tendencia importante en centros universitarios de regionales por alcanzar un buen nivel. Algunos de los encuentros nacionales se realizan exitosamente en estos centros. Se detaca la labor y publicaciones de los institutos de filosofía de las universidades de Valparaíso, de Concepción y de Valdivia. Empero, se constata una tendencia academicista que inhibe a quienes se ocupan de la disciplina a responder, filosóficamente, a los requerimientos regionales, salvo en lo que se refiere a la formación de profesores.

Como hemos dicho, la doble política institucional precisa claramente la configuración asumida por el quehacer filosófico en estos años difíciles. Sin embargo, no se puede sostener que la institucionalidad venidera sea la simple resultante de esta dualidad. Las perspectivas que se abren a la disciplina en el nuevo proceso que surge son amplias. Pensamos que la democratización que comienza en nuestro país plantea una serie de desafíos a los cultores de la filosofía, creemos que algunos de nuestros pensadores ya han asumido, en parte, la tarea de reflexionar lo vivido en el gobierno autoritario, quizás una parte del reto principal quede aún por pensar: ¿qué proyectos, qué utopías podrán movernos como pueblo a asumir protagónicamente nuestra historia?

Eduardo Devés V.
y Ricardo Salas A.



Historiografía y dictadura en Chile (1973-1990)

Búsqueda, identidad, dispersión

I

El sociólogo Kalman Silvert lo planteó en 1960, en el *Handbook of Latin American Studies*: «Chile es un país mal estudiado». Podía ser ese, tal vez, un diagnóstico apresurado respecto de un país que, como Chile, había alcanzado un alto nivel de modernización política, en el contexto de América Latina. Pues ¿cómo podían darse simultáneamente, a la vez, madurez de comportamiento político y bajo nivel de autoconocimiento social? Sin embargo, entre 1967 y 1974, otros cientistas sociales extranjeros, al evaluar las teorías del desarrollo y la dependencia, insistieron en ese diagnóstico, precisando que la historia económica, social y política de Chile no había alcanzado el nivel de desenvolvimiento requerido, considerando los problemas cruciales que debía resolver por entonces el país[1].

La crítica de las teorías latinoamericanas (y chilenas) del desarrollo y la dependencia, profusamente editada entre 1972 y 1975 en Europa y Estados Unidos, perfiló las deficiencias del conocimiento acumulado acerca de la sociedad chilena. De una parte —se concluyó—, esas teorías consistieron, fundamentalmente, en construcciones conceptuales dirigidas a discernir, dentro del marco de funcionamiento de la economía mundial, las leyes de desenvolvimiento de las economías y sociedades latinoamericanas. De este modo, el producto lógico de semejante práctica teórica fue un «catálogo descriptivo de diferentes tipos estructurales de dependencia», y no una «síntesis de los procesos históricos específicos» que, en cada caso, determinaron el juego interno de las fuerzas económicas, sociales y políticas de cada país[2]. De otra parte, el análi-

[1] *W.P. McGreevery, «Recent Research on the Economic History of Latin America»,* Latin America Research Review, *3:2 (1967); S. Stein & W. Hunt, «Principal Currents in the Economic Historiography of Latin America»,* Journal of Economic History, *31:1 (1971) y K.P. Erickson et al., «Research on the Urban Working Class in Argentina, Brazil and Chile: What Is To Be Done?»,* L.A.R.R., *9:2 (1974).*

[2] *P. O'Brien, «A Critique of Latin American Theories of Dependency»,* Occasional Papers *12 (Glasgow University), 1974, pp. 2-3. También C.R. Bath & D.D. James, «Dependency Analisis of Latin America: Some Criticisms, Some Suggestions»,* L.A.R.R., *11:3 (1976).*

sis histórico mismo, en el caso de Chile, se estancó y desvinculó de los cruciales problemas del presente, atrapado entre la tradición historiográfica (enfocada casi exclusivamente sobre la primera mitad del siglo XIX), la propuesta histórica del marxismo militante (sobredeterminada por concepciones partidistas), y la historiografía académica (centrada en la institucionalidad colonial y post-colonial)[3].

De este modo, el proceso político chileno, lanzado desde 1955 por un desfiladero crucial, no tuvo respaldo en una «ciencia orgánica» local y dinámicamente articulada con los movimientos de los sectores sociales en pugna. Sin embargo, fue sobre esa inorganicidad ideológica que se formó, agigantó y actuó la agresiva militancia política que impuso el «nacional-populismo» de la segunda mitad de los años 60, y la «vía chilena al socialismo» de los 70. La «generación chilena del 68», célebre por sus actitudes de infalibilidad ideológica y «omnipotencia histórica», basó su conducta sobre un pensamiento estructuralista y/o ideologizado, y en un riesgoso desconocimiento de las específicas dinámicas sociales, económicas y políticas, que componían la cara interna de la Nación[4].

El golpe militar de 1973 quebró esa construcción ideológico-cultural. La agresiva militancia del 68 fue forzada a replegarse con sus paradigmas ideológicos y políticos pulberizados o, cuando menos, puestos en tela de juicio. Pero eso era, en todo caso, más que suficiente para destruir sus sentimientos de «infalibilidad» ideológica y «omnipotencia» histórica.

II

La crisis corroyó todas las capas del paradigma teórico-político del 68 penetrando hasta la misma intimidad emocional de sus intelectuales y militantes. Devueltos por la dictadura a una vida cotidiana desfuncionalizada —cuando no perseguidos, encarcelados y torturados—, y por la crisis, a la revisión del pasado y la duda perentoria, la mayoría de los intelectuales y militantes desplazados por la dictadura iniciaron, desde 1975, una etapa de reflexión y búsqueda[5].

Se comenzó entonces a reconstituir, histórica y críticamente, el «proceso chileno», especialmente, la experiencia de la Unidad Popular (1970-73). Se inició la revisión del marxismo-leninismo, rescatándose para el debate las obras clásicas de otras variantes del marxismo internacional. Se procuró definir el «carácter» de la dictadura militar, de medir la profundidad de la «ruptura histórica» que había provocado, y de bosquejar los «escenarios de salida» de la situación dictatorial que se vivía[6]. Significativamente, se acogió en los análisis la emergente «cultura de resistencia», reevaluándose también la «cultura popular» que se dinamizaba detrás de aquélla[7].

El balance de todo ello se hizo pronto evidente: era preciso «revisar» las percepciones y conductas del pasado y construir sobre esa revisión un modelo «renovado» de acción histórica. Pero si estaba clara la premisa negativa de ese modelo, no lo estaba

[3] *G. Salazar, «El movimiento teórico sobre desarrollo y dependencia en Chile (1950-1975)»,* Nueva Historia, *1:4 (1982), passim.*

[4] *E. Tironi, «Sólo ayer éramos dioses...»,* Análisis, *enero 30 (1979), y G. Salazar, «De la generación chilena del 68: ¿omnipotencia, anomia, movimiento social?»,* Proposiciones *12 (1986).*

[5] *M. Le Soux, «Aspectos psicológicos de la militancia de izquierda en Chile desde 1973»,* ibidem.

[6] *Entre otros, M.A. Garretón,* El proceso político chileno *(Santiago, 1983) y M.A. Garretón y T. Moulian,* La Unidad Popular y el conflicto político en Chile *(Santiago, 1983).*

[7] *Entre otros, C. Ossandón, «Para una comprensión de la cultura popular»,* Andes *3 (1985).*



tanto, en cambio, la premisa afirmativa: ¿sobre qué bases debían construirse positivamente las prácticas de «renovación»?

Fue entonces cuando se inició la difusa búsqueda de las «identidades» básicas: del militante, del partido, de la izquierda, de la clase popular. Había que ir a las fuentes originarias que, habiendo fundamentado antes, podían ahora —y siempre— fundamentar el «proyecto histórico» a seguir. Pues la crisis no había afectado ni a los fundamentos del «proyecto histórico», ni a éste en sí mismo, sino sólo al modo de su implementación. La redefinición del «modo de implementación» pasaba, pues, por retomar el contacto con los fundamentos. Es decir, con la categoría viviente de la «identidad»[8]. La búsqueda de la identidad tomó de hecho la forma de una diáspora intelectual, pues se alejó simultáneamente, a lo largo de diversos caminos. Para algunos, eso significó introversión hacia sí mismos, hacia la cotidianidad y la comunidad; la revaloración, en suma, de esa realidad doméstica que el «estructuralismo» había devaluado hasta casi su anonadación. Para otros fue el retorno a la ortodoxia teórica y metodológica del marxismo puro, de algún modo deteriorada o perdida en la borrasca política del período 1967-73 o en los efectos obnubilantes del *shock* dictatorial, o, incluso, en los devaneos revisionistas y «populistas» que comenzaron a brotar después de la crisis. Para otros, en cambio, la búsqueda consistió en un nostálgico retorno a ciertas etapas del pasado, donde, por similitud contextual, era posible hallar explicaciones, enseñanzas e incluso inspiración, para iluminar la depresiva coyuntura histórica del presente. Para otros, todavía, la búsqueda no podía ser ni introspectiva ni retrospectiva, sino futurista, por lo que, más pragmáticamente, en lugar de mirar al pasado, lo que correspondía era derivar teoría y prácticas adecuadas del mismo (triunfante) modelo modernista —liberal.

Por último, no fueron pocos los que asumieron que la identidad verdadera sólo podía hallarse en el reencuentro con la base popular, en la reconstrucción de los «tejidos sociales» allí destrozados por la dictadura y en la recuperación del movimiento histórico perdido.

La diáspora ideológica producida por la «búsqueda de identidad» no generó, sin embargo, en una primera etapa, ni dispersión, ni tensión lateral entre las diversas huestes de exploradores. En parte, porque su factor coercitivo de unión —la dictadura en su peor etapa— continuaba allí presente. En parte, también, porque todos, pese a los nortes distintos marcados sobre su «revisión», revalorizaron por igual al «buscador» mismo; es decir, al «sujeto» que había protagonizado la crisis y que, ahora, protagonizaba la búsqueda y recuperación de sí mismo[9]. Esto explica que, aproximadamente entre 1973 y 1979 el movimiento conjunto de búsqueda operara en todas direcciones con la misma contraposición dictadura-sujeto, generando así, dentro de la dispersión aparente, contramovimientos de «convergencia» epistemológica y preaglutinación teórica.

El más visible de esos contramovimientos de convergencia fue la utilización de la perspectiva y el análisis histórico. La crisis de la militancia del 68 evolucionó configu-

[8] *Ver, de J. Pinedo, «La ensayística y el problema de la identidad (1960-1988)», en J. Pinedo et al.* Chile, 1968-1988, *(Georgia, 1988). Fueron determinantes, en este sentido, los debates entre los «educadores populares» del período 1979-83.*

[9] *A. Romero y G. Salazar, «Notas acerca del nuevo proyecto histórico del pueblo de Chile»,* Utopía, *1:4 a 2:12 (1984-85).*



rando una coyuntura particularmente favorable para la reanimación del (estancado) pensamiento histórico chileno.

Este trabajo tiene como objetivo exponer los intentos realizados, al margen del *establishment* universitario formal, por la intelectualidad remanente del 68 y la emergente del 80 («los hijos del Golpe»), a efectos de remontar la crisis teórico-política de 1973, en tanto recurrieron al «paradigma histórico» y funcionalizaron orgánicamente, de algún modo, la hasta allí desfuncionalizada Historia de Chile.

III

Hacia 1978-79, un conjunto de preguntas urgentes, referidas de un modo u otro a la naturaleza histórica de las identidades básicas de la sociedad chilena, comenzó a recaer sobre los historiadores y sobre otros que no lo eran. Sin embargo, no estando la Historia («oficial») de Chile preparada para hacerse cargo de esa orgánica demanda social, fue necesario improvisar respuestas de más o menos corto aliento. Así, a la etapa de búsquedas subjetivas de «identidad», siguió otra de búsquedas historiográficas, que caracterizó al conjunto del movimiento intelectual «alternativo», entre 1979 y 1985.

Una labor señera cumplieron, en este sentido, el sociólogo Tomás Moulian, y el grupo de historiadores adscritos a FLACSO[10]. Para este grupo no era posible restablecer el proceso político civil en Chile sin antes evaluar históricamente el período democrático que se extendió entre 1920 y 1973. La Historia podía ser aquí más útil que la obsoleta «sociología del desarrollo», el paradigma estructuralista, o la ideología vulgar del marxismo-leninismo («marxismo máximo»). Pero tampoco era útil el paradigma historiográfico conservador. En consecuencia, lo que cabía era desarrollar un nuevo tipo de análisis historiográfico, centrado en el estudio del «sistema político» y en el análisis de «la coyuntura»; entendiendo por aquél un «campo articulado de confrontación de fuerzas políticas», y por lo segundo la «modificación, en el corto plazo, de ese campo de fuerzas»[11]. Los «sujetos políticos» que pugnaban en él «campo de fuerzas», aunque obedecían internamente a su «constitución social», de hecho se regían por las normas constitucionales y consensuales del Estado establecido en 1925 y por sus acuerdos y desacuerdos coyunturales. El «proceso político», en consecuencia, aunque enmarcado en lo primero, de hecho evolucionaba en conformidad a lo segundo. De ahí que, habiéndose producido en 1958 una «reorganización» del «campo de fuerzas» que permitió la «profundización de la democracia», el proceso alcanzó niveles de tensión que terminaron por romper, en 1973, el «Estado de consenso»[12]. La constitución social de cada «sujeto político» (derecha, centro e izquierda) debía también ser estudiada. Pero no tanto como interés o conciencia de clase, sino como una específica «mentalidad» política[13].

El trabajo historiográfico del grupo FLACSO (dentro del cual cabe destacar también el realizado por Leopoldo Benavides en historia popular, y el de Isabel Torres res-

[10] *FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.*

[11] *Intervención de T. Moulian en el Seminario sobre Balance y Perspectivas de la Historiografía chilena, en noviembre de 1985. Ver «Historiografía Chilena: balance y perspectivas», en* Proposiciones *12, p. 169.*

[12] *T. Moulian, «Desarrollo político y Estado de compromiso: desajustes y crisis estatal en Chile», en* Cuadernos CIEPLAN *8 (1982),* passim.

[13] Ibídem, *pp. 109* et seq.



pecto de la «mentalidad» de izquierda) produjo un efecto de renovación y reanimación, a fines de los años 70, en la comunidad historiográfica «alternativa», y aún más allá[14]. Bajo su influjo se formó, en noviembre de 1982, el Encuentro de Historiadores Jóvenes.

El «Encuentro» —como se denominó en la práctica— no fue una Organización No Gubernamental (ONG), sino más bien un «espacio alternativo» (no controlado por la dictadura) para la exposición y discusión libres de los «avances de investigación» que los involucrados en la crisis y la búsqueda —de la generación del 68 y de la del 80—, estaban por entonces realizando. A las sesiones del «Encuentro» llegaron, incluso, puntualmente, los involucrados en el *establishment*[15]. No existiendo entonces otro espacio académico similar, el de los historiadores pudo así jugar un rol significativo en la socializacion inicial de las búsquedas y en la «centralización» de la perspectiva histórica.

Inquietudes similares produjeron el nucleamiento institucional de otro grupo de historiadores (generación del 80), encabezado por Carlos Bascuñán, Cristián Gazmuri y Sol Serrano[16]. Este grupo —conocido por la sigla CERC—, se identificó con el socialcristianismo, y valoró sobre todo la necesidad de fundar la Historia de Chile del siglo XX (casi inexistente), en contraposición a la historiografía conservadora y a la marxista (que entendían la historia contemporánea del país, respectivamente, como «decadencia moral» y «desarrollo del subdesarrollo»), a efectos de resaltar el carácter progresista y democrático de la historia nacional contemporánea[17]. El respaldo partidario, institucional, y el hecho de contar con una revista, permitieron a este grupo difundir sus ideas a nivel nacional[18]. En general, su aporte consistió en popularizar la propuesta de que el «escenario de salida» del régimen dictatorial pasaba por retomar los valores democráticos que habían caracterizado el período predictatorial.

Simultáneamente, en Inglaterra, un grupo de historiadores exiliados (encabezados por Leonardo León, Luis Ortega y este autor) intentaron, desde 1981, fundar una «nueva historia». Su objetivo fue superar las limitaciones de la historiografía tradicional chilena (conservadora, marxista y académico-universitaria). A este efecto, se trabajaron historiográficamente algunos de los principales problemas del debate ideológico nacional (desarrollo industrial, capital comercial, teoría de la dependencia, etc.), y se utilizó en el análisis histórico una parte de las categorías y métodos de uso habitual en otras ciencias sociales (economía y sociología, sobre todo). Se trató, pues, de modernizar y socializar la Historia de Chile, con el fin de mejorar su acceso a los problemas contemporáneos, posibilitar su integración orgánica a las preguntas de la base social y al trabajo de otras ciencias, incorporándola al mismo tiempo al debate nacional, y de la comunidad académica internacional preocupada por los problemas de América Latina. En Londres, el grupo publicó la revista *Nueva Historia*, que ha tenido una significativa circulación en los medios académicos europeos, norteamericanos y chilenos[19].

Diferente, pero muy significativa, fue la «proyección» (más que búsqueda) iniciada por los historiadores vinculados a ECO, Pedro Milos y Mario Garcés[20]. Más que ini-

[14] *Entrevista a L. Benavides, por Nancy Nichols, mayo 2, 1990.*

[15] *Fue importante, en la gestación del «Encuentro», la participación de la historiadora Alicia Frohman. Entrevista a María A. Illanes, por este autor, mayo 2, 1990.*

[16] *El grupo fue organizado en 1974, por Claudio Orrego, dentro del Instituto Chileno de Estudios Humanísticos (ICHEH). En esta etapa el grupo trabajó críticamente al historiador A. Edwards y al estadista Arturo Alessandri P. Entrevista a C. Gazmuri, por Nancy Nichols, abril 20, 1990.*

[17] *Ver M. Aylwin et al.,* Chile en el siglo XX *(Santiago, 1984). La sigla CERC corresponde a: Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea, que cuenta con una importante sección de estudios políticos.*

[18] *El grupo pudo expresarse regularmente a través de la revista* Opciones.

[19] *La revista contó con el respaldo de la Asociación de Historiadores Chilenos (United Kingdom), el Institute of Latin American Studies de la University of London y del World University Service (U.K.).*

[20] *ECO: Educación y Comunicaciones. Esta institución trabaja fundamentalmente en Educación Popular, promoción de Comunidades Cristianas de Base y desarrollo de una Red de Prensa Popular.*

ciar investigaciones destinadas a convertirse en insumos de las elites de oposición, este grupo trabajó la inserción orgánica de la Historia en la base social. Su actividad se concentró, por lo tanto, en la multiplicación de los talleres de Educación Popular, donde la perspectiva histórica fue puesta al servicio de la recomposición de los «tejidos rotos» del movimiento popular, y de su reemergente protagonismo social, ideológico y político. Necesitaron, a este fin, contar con un paradigma historiográfico centrado, precisamente, en el movimiento social-popular. Al no haber disponible un paradigma como ese, el grupo debió producir, a toda marcha, materiales históricos para, con su ayuda, operacionalizar sus «talleres». Los materiales históricos editados hasta ahora han constituido un exitoso insumo para la Educación Popular en general[21]

Patricio Quiroga, Carlos Maldonado y Juan Carlos Gómez (historiadores de los 80), agrupados en el IEC, optaron por volver a la fuente del marxismo para devolver la ortodoxia al método dialéctico en Historia[22]. A su juicio, las investigaciones dialécticas anteriores al golpe militar no habían sido óptimas, mientras que las posteriores eran prácticamente inexistentes, por la represión o por la tentación «revisionista». Orgánicamente vinculado a un partido político, el grupo centró sus miras en la reconstrucción ideológica de la izquierda y en la educación política de la militancia. En este contexto, iniciaron diversas investigaciones, y la publicación de una revista[23].

Convocados por la tendencia a profundizar la reflexión teórica, un grupo de filósofos (encabezados por Eduardo Devés, Carlos Ossandón y Mario Berríos), asociados en el CEL, volcó su búsqueda hacia el campo de la historia[24]. Existiendo la sensación compartida de que el movimiento social en Chile se había «encajonado» en una situación de crisis, se juzgó indispensable recuperar la «identidad teórica» y la autenticidad cultural. Pero eso significaba fundar en Chile la «historia ideológica»; es decir, la historia de las ideas en tanto que emergidas, debatidas y jugadas en el mismo proceso social[25]. Las ideas no se podían estudiar como «conceptos», sino como representaciones vivas de actores conectados a coyunturas históricas determinadas. En este sentido era importante examinar aquellas coyunturas que guardaban similitud con la actual (como el «encajonamiento» de 1907), a objeto de reencontrar los actores populares de la historia, y así nutrirse de su *elan* social, y reconstruir el pensamiento socialista post-dictatorial[26]. El grupo incorporó a la historiadora María A. Illanes, y publicó numerosos trabajos —en conexión con la Editorial Nuestra América—, tanto de orden filosófico, como de tipo histórico[27].

Finalmente, cabe citar el aporte de los historiadores y sociólogos vinculados a la Serie Histórica de Ediciones Sur. Aunque no constituyen un grupo reunido para responder desde la Historia a los requerimientos ideológicos de la coyuntura, los sociólogos Eduardo Valenzuela y Vicente Espinoza, y los historiadores José Bengoa y el que escribe, han acometido de hecho investigaciones históricas de largo aliento, centradas fundamentalmente en la historia social-popular[28]. La publicación de sus trabajos, entre 1985 y 1990, en la Serie Histórica, ha configurado un cuerpo historiográfico sustancial, tal vez el de mayor peso en el «mundo alternativo»[29]. En general, estos investi-

21 *Fue importante la edición de una diaporama sobre la «Historia del Movimiento Obrero», y de una serie de nueve cuadernillos de igual título. Ver también, de M. Garcés y G. de la Maza,* La explosión de las mayorías. Protesta Nacional 1983-84 *(Santiago, 1985), entre otras publicaciones.*

22 *IEC: Instituto de Estudios Contemporáneos.*

23 *El grupo publicó la revista* Andes.

24 *CEL: Centro de Estudios Latinoamericanos.*

25 *M. Berríos et al.* El pensamiento en Chile, 1830-1910 *(Santiago, 1987), pp. 7-8.*

26 *Entrevista a Eduardo Devés, por G. Salazar, abril 16,1990.*

27 *Entre otros: E. Devés,* Escépticos del sentido *(Santiago, 1988); id., y X. Cruzat (Comp.)* Recabarren, escritos de prensa *(Santiago, 1988), 4 vols.; C. Ossandón,* Reflexiones sobre la cultura popular *(Santiago, 1987).*

28 *SUR, Profesionales Consultores Limitada, es un centro de estudios sociales, fundado en 1979.*

29 *Entre otros: J. Bengoa,* Historia del pueblo mapuche *(Santiago, 1985) y* El poder y la subordinación *(Santiago, 1989); V. Espinoza,* Para una historia de los pobres de la ciudad *(Santiago, 1988), y G. Salazar,* Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX *(Santiago, 1985).*



gadores combinan los objetivos técnicos definidos por el grupo *Nueva Historia* (sobre todo, la integración interdisciplinaria), con los objetivos expositivos (ampliados) del grupo ECO: proyección a la Educación Popular y a los centros universitarios.

Las búsquedas que se orientaron sobre los campos de la Historia fueron, pues, diversas. Aquí se han expuesto sólo las que tuvieron lugar en el «mundo alternativo» —como se dijo— y en la ciudad de Santiago. Las tentativas no históricas y las realizadas en provincia, que fueron también de importancia, no se consideraron en este resumen.

IV

Según lo expuesto en la sección anterior, durante la «búsqueda de Identidades», la perspectiva histórica jugó un rol central, como método de búsqueda y reconstrucción, o como espacio simple de reencuentro ideológico. Pero la búsqueda «a través de la historia» descansaba en el carácter de la coyuntura. Es decir, en la permanencia de la «inexpugnabilidad» dictatorial. Cuando esa inexpugnabilidad se agrietó, la coyuntura cambió, y la búsqueda tendió entonces a realizarse, no a través de la historia, sino «a través de la coyuntura». La historia, de ser receptora de búsqueda, fue convocada a buscar, también, a través de las tensiones del presente, un proyecto histórico vivo, de salida dictatorial y de reconstrucción social y política de la Nación. El cambio fue abrupto e inesperado.

Desde 1977-78, aproximadamente, antiguas y nuevas organizaciones paramilitares de oposición iniciaron una «escalada terrorista» antidictatorial que, pese a la represión, lograron sostener, a gran costo, deteriorando con ello perceptiblemente la imagen ética y política de la hegemonía militar —por su violación a los derechos humanos—, en un momento de grave recesión económica. En ese contexto, en mayo de 1983, la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) convocó a un paro nacional, en protesta por la situación existente[30]. La respuesta de las masas ciudadanas a ese llamado constituyó una sorpresa, por su masividad y combatividad, tanto para los convocantes como para las autoridades: el paro fue transformado en los hechos en la primera protesta nacional.

A ese evento (del 11 de mayo de 1983) siguieron luego, hasta mediados de 1987, otros 21 eventos similares. La seguidilla de «jornadas de protesta» contra la dictadura del General Pinochet constituyó, en Chile, la mayor rebelión conocida de la sociedad contra el Estado, y en especial de la clase popular contra el sistema de dominación. En general, el patrón de protesta se mantuvo más o menos el mismo a lo largo de cuatro años: el inicio lo marcó algún grupo convocante de relativo perfil nacional (cúpulas sindicales, bloques partidarios amplios o restringidos, alianzas multigremiales, etc.), que «fijaba» el día y el *slogan* general de la protesta.

En la mañana del día señalado, los «grupos funcionales» realizaban actividades de protesta en el lugar de sus actividades habituales (fábricas, universidades, iglesias,

[30] *Una descripción de esta primera protesta en A. Rodríguez,* Por una ciudad democrática *(Santiago, 1984), capítulo 4.*

sedes gremiales, colegios secundarios, etc.), según propia iniciativa. Simultáneamente, grupos «extremistas» trataban de impedir el funcionamiento de las actividades que no paralizaban (transporte colectivo, comercio, ferrocarriles, etc.); mientras los grupos «representativos» (dirigentes gremiales y políticos) realizaban manifestaciones en lugares de alta visibilidad pública (plazas, edificios fiscales, centro comercial). En todas partes estas actividades eran drásticamente reprimidas, dando lugar a múltiples focos de «disturbios y enfrentamientos» que, ya a mediodía, dejaban un saldo de algunos muertos y muchos heridos y detenidos.

Ya en la tarde, y debido a la presión psicológica de los «enfrentamientos» de la mañana, se producía la retirada total de la locomoción colectiva, los automóviles particulares y del mismo público. Al atardecer, la llegada de los automóviles a los barrios residenciales daba lugar a grandes bloqueos de tránsito y masivos bocinazos de protesta. Sobre eso, y a «la hora señalada», se iniciaba en todas partes un ensordecedor «caceroleo» (golpeteo de utensilios de cocina), que se prolongaba hasta el anochecer.

Al comenzar la noche, los extensos distritos populares entraban en acción. Las vías de acceso a las «poblaciones» (barrios pobres de la capital) eran bloqueadas con barricadas de todo tipo, y vigiladas por «pobladas» de jóvenes y adolescentes, casi todos desempleados. Durante las últimas protestas —entre 1986 y 1987 sobre todo— a la línea de barricadas se agregó, a retaguardia, otra línea de zanjas y trincheras, con el objeto de impedir el avance de los vehículos policiales y del Ejército. Al mismo tiempo, en las calles interiores de las «poblaciones», se improvisaban concentraciones, marchas y redes de apertrechamiento para las barricadas (neumáticos, piedras, molotovs, etc.). Las fuerzas del orden reprimieron violentamente las protestas de los «pobladores», dejando en cada oportunidad decenas de muertos y heridos, aparte de una gran indignación por los allanamientos, cercos, rastrilleos y maltratos (esto determinó el desarrollo, entre los jóvenes «pobladores», de una agresiva cultura política de violencia). Todo ello mientras los grupos «extremistas» provocaban largos «apagones» y ataques a los cuarteles policiales, a los bancos y otros edificios[31].

A mediados de 1984, y ya al término de la quinta «protesta», se hizo evidente que la dictadura se hallaba en el dilema de, o bien ordenar a la tropa masacrar despiadadamente a los «pobladores» (arriesgando entonces que esa tropa, formada por conscriptos provenientes de las mismas «poblaciones», se negara a continuar disparando, rompiendo la cohesión de las Fuerzas Armadas), o bien ceder en el plano político e iniciar una «apertura» regulada y negociada con la «antigua» clase política. El dilema, en términos estrictamente militares, no tenía más salida que la segunda. En verdad, como lo reconoció el general Pinochet, habían perdido la «batalla psicológica». Es decir, la batalla política. El hecho de que, después de la quinta haya habido todavía otras 17 «protestas» (con incremento de la violencia contra el régimen, hasta incluir un atentado contra el general Pinochet, determinó que la «derrota psicológica» se convirtiera en una «apertura política» ensanchada», que dejó el «diálogo» en la orden del día. En ese contexto, la clase política civil recuperó su capacidad de interlocución y su protagonismo «clásico».

[31] Sobre el problema de la violencia y las protestas, ver de G. Salazar, «Violencia política popular en las 'grandes alamedas'. Santiago de Chile, 1947-1987» (Informe de Investigación. Sur-Fundación Ford, 1990), tercera parte.



Desde la quinta «protesta» en adelante, los sectores más acomodados de la clase media y los más estructurales del movimiento popular (profesionales, intelectuales de alto nivel, cúpulas partidarias y federaciones sindicales) tendieron a replegarse, abandonando las protestas y asumiendo de lleno el camino del «diálogo». En consecuencia, las «jornadas» de lucha directa contra el régimen continuaron siendo protagonizadas, casi exclusivamente, por «pobladores» y grupos «extremistas». Es lo que se llamó la «rutinización de la protesta», o la «revuelta de los pobladores»[32].

El cambio de la coyuntura determinó una modificación importante en la demanda política sobre el trabajo intelectual. La urgencia de levantar una «propuesta» viable para operar en el nuevo «escenario», requería acelerar la reflexión, concluir la «búsqueda», politizar el análisis y diseñar tácticas de negociación para el corto plazo. Esto requería, a toda marcha, hacer el balance político y teórico de las «jornadas de protesta» (aunque fuese a la altura, sólo, de la quinta «protesta») y proyectar el avance a través de la «apertura» producida. Finalmente, era urgente imaginar realistamente un escenario factible de «transición y acceso» a la democracia. El tema del derrocamiento de la dictadura (dominante hasta 1983), se cambió, así, súbitamente, por el de «transición a la democracia»[33].

Ese nuevo contexto constituyó un desafío todavía mayor para la ciencia histórica. Pues, a la reflexiva búsqueda de las «identidades fundamentales» se agregó, en *ex abrupto*, la precipitada necesidad de «proyectar» políticamente la sociedad hacia el Estado, de construir relaciones urgentes entre «lo político» y «lo social», y entre la «clase política» y el «movimiento social-popular». Es decir, de producir una «propuesta» de sistema democrático sobre el mismo sistema dictatorial que se había combatido, a sangre y fuego, hasta el día de ayer. ¿Era capaz la ciencia histórica chilena —sobre todo la del «mundo alternativo»— de responder a ese agigantado requerimiento social?

V

El quiebre de la inexpugnabilidad dictatorial, producido entre 1983 y 1984, desaletargó las cúpulas partidarias y galvanizó las intelectuales (de sociólogos, economistas y cientistas políticos, sobre todo), pero desconcertó a la masa militante que realizaba trabajo orgánico en la base popular. En realidad, la «apertura» dio vida, en un relativo corto plazo, a dos tendencias significativas: el abandono del proceso de «búsqueda a fondo» (los movimientos de «renovación» y de «introspección» fueron desechados), y el aislamiento político creciente de la base popular. Sobre esta doble tendencia floreció, con todo, una nueva «teoría social».

La nueva teoría partió con un balance de los «cambios» impuestos por el régimen militar en la estructura de la sociedad chilena. De esos «cambios», los más relevantes fueron los que afectaron a la clase media y al proletariado industrial, dos conspicuos

[32] E. Tironi, *«El fantasma de los pobladores»*, Mensaje *345 (1985), y «La revuelta de los pobladores»*, Nueva Sociedad *83 (1986).*

[33] *Seminario CLACSO-UNU*, Los movimientos sociales y la lucha democrática en Chile *(Santiago, enero 1985), y G. Arriagada, «Negociación política y movilización social: la crítica de las protestas»*, Materiales de discusión *162 (Centro de Estudios del Desarrollo, Santiago, 1987).*

«actores» del período democrático 1920-1973. En el primer caso, la dictadura pulverizó el segmento «burocrático», motor político de esa clase social. En el segundo caso, redujo la masa proletaria a menos de la mitad, mientras destruía en parte, y controlaba el resto de su organización sindical nacional. Ambos cambios produjeron una misma consecuencia: los dos «actores» motores del «nacional-populismo» predictatorial quedaban deshechos, reducidos a «masas» con identidad social, pero sin capacidad protagónica como «clases». La «estructura de clases» había sido sustituida por un apilamiento de «masas sociales» anómicas, en disponibilidad política[34].

En el momento de «conceptualizar», la «revuelta de los pobladores» dejó de verse como una lucha legítima de resistencia a la dictadura, para ser definida, a cambio, como un «expresionismo» de masas anómicas, sin consistencia ni «proyecto de clase»[35]. Los «pobladores», grandes protagonistas en la «protesta», devinieron en masa anómica en la coyuntura de la «propuesta»[36]. Se habló entonces de que la «rebelión» de las masas había fracasado en «derribar» la dictadura. La repetición de las protestas, por tanto, era una «rutinización» inútil, sin productividad política. Hasta 1984, la lucha «social» había producido una «transición invisible» a la democracia; pero desde ese año sólo cabía la transición «visible»; es decir, la transición estrictamente «política»[37]. Por lo tanto, la «revuelta de los pobladores», después de 1984, no sólo era inútil, sino que, además, constituía, por su «anomia» intrínseca, una amenaza cierta de «desintegración social». La clase política y la clase media comenzaron a temerla. Se dijo que, así como antes dominaba el «miedo al Estado», la rutinización de las protestas estaba generando «miedo a la Sociedad»[38].

La principal conclusión que se derivó de esa «teoría social» fue la necesidad de constituir una alianza política de oposición, amplia, que retomando la tradición civilista predictatorial, negociara con los militares un programa pacífico de retorno a la democracia. Con ello se neutralizaba el riesgo de una «rebelión popular» de tipo anómico. Creándose, al mismo tiempo, un centro político pragmático y moderno que, apoyado en el Estado Liberal legado por los militares (pero retocado), asegurara la «gobernabilidad» de la Nación. La «gobernabilidad», en ese contexto, no podía asegurarse sino a través de un doble sistema de equilibrio: uno, entre la clase política civil y la militar; otro, entre el Estado y las «masas sociales en disponibilidad». Eso equivalía a diseñar un sistema político moderno, predeterminado, donde tanto los «actores sociales» como sus «interrelaciones», debían constituirse, no en base al reivindicacionismo libre, sino con arreglo a un plan general de equilibrio social. En ese sistema, como es obvio, el protagonismo debía radicarse en los políticos e intelectuales, y no en las masas anómicas[39].

En síntesis, entre 1984 y 1989, floreció una «teoría social» modernista, pragmática, neoestructuralista y neoliberal que, operando sobre la categoría de «gobernabilidad», sustentó la reorganización de la clase dirigente civil y democrática, la validación de un programa de «transición pactada», el soslayamiento de las «rebeliones populares», e hizo posible el repliegue ordenado, formalmente impecable, de la dictadura militar.

[34] *J. Martínez y E. Tironi,* Las clases sociales en Chile. Cambio y estratificación *(Santiago, 1985),* passim.

[35] *E. Tironi, «Pobladores e integración social», en* Proposiciones *14 (1987) y G. Campero, «Organizaciones de pobladores bajo el régimen militar»,* ibídem.

[36] *SUR, Documentación,* Hechos urbanos *28 (diciembre, 1983), pp. 3-4.*

[37] *M.A. Garretón, «Las complejidades de la transición invisible. Movilizaciones populares y régimen militar en Chile»,* Proposiciones *14 (1987).*

[38] *J. Martínez, «Miedo al Estado, miedo a la Sociedad»,* Proposiciones *12 (1986).*

[39] *G. Arriagada,* op. cit.; *también A. Touraine, «América Latina: de la modernización a la modernidad»,* Convergencia, *17 (marzo, 1990).*



Desde 1990, además, esa teoría sustentó el plan de gobierno del presidente Aylwin, convirtiéndose así, además, en una teoría «oficial»[40].

VI

A comienzos de la década de 1950, la izquierda y el movimiento popular chilenos habían experimentado una profunda crisis ideológica, orgánica y de identidad. La reflexión a que obligó esa crisis llevó al surgimiento, por primera vez en Chile, de una historiografía marxista. Entre 1949 y 1962, aproximadamente, la perspectiva histórica ocupó un lugar central en la recuperación de las identidades perdidas. Sin embargo, la estagnación del desarrollo industrial impuso por doquier las temáticas de la economía política, lo que determinó el desenvolvimiento acelerado de las teorías (estructuralistas) del «desarrollo» y «la dependencia», que desecharon el análisis histórico como «un fardo inútil». Los gobiernos sucesivos de la Democracia Cristiana (1964-70) y de la Unidad Popular (1970-73) jugaron a fondo esas cartas teóricas, perdiendo ambos sus apuestas[41].

Entre 1984 y 1990, nuevamente, la teorización estructuralista desplazó al social-historicismo. Y, como en la década de 1960, se inició, después de 1985, la decadencia y dispersión de los grupos historiográficos perfilados más arriba. El grupo FLACSO, por ejemplo, no intervino en el debate evaluativo de las «jornadas de protesta». De hecho, su categoría central de análisis —el «campo político de fuerzas»— no lo capacitaba para conceptualizar adecuadamente el lado «social» de «lo político», y menos el «movimiento social», respecto de «los sistemas». Sus trabajos en «historia oral» lograr cubrir ese vacío. En consecuencia, la experiencia historiográfica acumulada por el grupo no fue suficiente ni para intervenir eficientemente en el debate iniciado, ni para revertir el paradigma neo-estructuralista en desarrollo. Sus últimos trabajos, centrados en el estudio particularizado de ciertas «mentalidades políticas», constituyeron una rutinación historiográfica, sin productividad teórica[42].

De modo similar se rutinizaron las sesiones del encuentro de historiadores, al no exponerse en ellas investigaciones referidas al debate encurso. Las tesis de los historiadores jóvenes no lograron revitalizar el entusiasmo por la Historia. En junio de 1988 el Ecneotro realizó su última sesión[43].

Los historiadores del Grupo CERC, por su lado, tras la refutación de la historiografía conservadora, se concentraron en trabajo menores, en la realización de tesis doctorales, y en la actividad política de la transición pactada a la democracia. Insensiblemente, el grupo adoptó la «teoría social» levantada por sociólogos y cientistas políticos. Después de 1990, parte importante de sus miembros ocuparon cargos relevantes en el Gobierno del Presidente Aylwin o en la Universidad[44].

La dispersión de los jóvenes historiadores del ICE tomó otro camino. Afectado por problemas de financiamiento —que le impidieron trabajar como equipo—, este grupo

[40] *E. Tironi,* La invisible victoria *(Santiago, 1990).*

[41] *T. Moulian, «Desarrollo político...»,* op. cit.

[42] *Entre otros, T. Moulian e I. Torres,* Discusiones entre honorables. Las candidaturas presidenciales de la derecha, 1938-1946 *(Santiago, 1988), y «La reorganización de los partidos de la Derecha entre 1983 y 1988»,* Documento de trabajo *388 (FLACSO, Santiago, 1988).*

[43] *Entrevista a M.A. Illanes, por G. Salazar, mayo 2, 1990.*

[44] *Entrevista a C. Gazmuri, Por N. Nichols, abril 20, 1990.*

no logró aunar criterios metodológicos ni temáticos como para asentar una «escuela» de historiografía marxista. Cada investigador trabajó conforme a sus propias ideas e intereses, lo que generó una dispersión temática y teórica sobrepuesta a la descohesión financiera. La desmembración del grupo se hizo inevitable. La revista dejó de salir en 1988. Y en 1989 el grupo era prácticamente inexistente, excepto para ciertos efectos partidarios[45].

El grupo editor de la revista *Nueva Historia* (Inglaterra) se dispersó, todavía, de otro modo: por el retorno de gran parte de sus miembros a Chile y por el distinto modo de inserción de esos retornados en el mundo académico local. Con algunas intermitencias, la revista ha continuado publicándose, pero ya sin respaldo orgánico, y sin el eco que tuvo durante el período 1982-1985.

Por su parte los historiadores-filósofos del CEL, afectados también por problemas de financiamiento, disolvieron, en silencio, su asociación. Cada uno de ellos continuó investigando y produciendo, pero de modo independiente, sin programa común. Sin embargo, aunque «independizada», al producción de Eduardo Devés, Carlos Ossandón y María A. Illanes ha sido relevante[46].

Dos grupos, solamente, han mantenido su actividad y orientación originales más acá de la «apertura»: el de ECO y el de SUR, cada uno en su respectiva «especialidad» (educación popular e investigación-edición). No han estado exentos de dificultades, sin embargo: los historiadores de ECO han resentido la escasez de investigaciones referidas al movimiento social-popular, lo que les ha impedido levantar una consistente teoría «social-historicista» aplicable al «trabajo de masas»[47]. Los historiadores de Sur, en cambio, aunque más concentrados en la investigación, se han visto estrechados por la validación militante del paradigma neo-estructuralista, que tiende a copar los espacios institucionales y financieros. Las perspectivas de desarrollo de uno y otro grupos, sin embargo, no están cerradas, pero es claro que necesitan abrirse camino a través de una coyuntura general no inclinada al social-historicismo. Con todo, el trabajo educativo de ECO y la producción histórica de SUR, siguen teniendo amplia acogida entre sus destinatarios (base popular y mundo académico, sobre todos). Fuera de estos grupos está en el trabajo de los historiadores «independientes». Estre estos destaca —como se dijo— el aporte de Eduardo Devés en el estudio del movimiento obrero, de Carlos Ossandón en historia de las ideas, y de María A Illanes en la historia de las ideas, y de María A. Illanes en la historia social del «bajo pueblo»[48]

Al parecer, lo que impide que la Historia se convierta en ciencia «orgánica» y deje de ser ciencia auxiliar parabólica, con las «desviaciones» epistemológicas propias de su oficio. Por ejemplo: volver la espalda al presente para engolfarse en el pasado (que, mientras más remoto, mejor); obviar los objetivos de investigación atados al debate coyuntural y gremialmente compartidos por toda una generación de historiadores; privilegiar la motivación y la opción temática individuales frente a la enormidad conglomeral del pasado; persuadirse que la cientificidad se agota en la mera profundización empírica y monográfica de ciertas casuísticas particulares o singulares; desva-

[45] *Entre las publicaciones significativas de este grupo cabe mencionar, de P. Quiroga y C. Maldonado,* El prusianismo en las Fuerzas Armadas chilenas *(Santiago, 1988) y de C. Maldonado.* La milicia republicana. 1932-36 *(Santiago, 1988). Entrevista a J.C. Gómez, por G. Salazar, abril 30, 1990.*

[46] *Un aporte importante fue el estudio de E. Devés.* Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre *(Santiago, 1988). María A. Illanes está concluyendo una importante historia social de la salud en Chile.*

[47] *M. Garcés, que publicó, junto con P. Milos* FOCH, CTCH, CUT: las centrales unitarias del sindicalismo chileno *(Santiago, 1988), trabaja actualmente en una historia social del movimiento popular.*

[48] *M.A. Illanes realiza, además de investigaciones históricas, tareas de Educación popular y Desarrollo Cultural en la Comuna de Peñalolén, en la perspectiva de desenvolver la conciencia histórico-social de los «pobladores».*



lorizar la conceptualización teórica y los métodos de otras ciencias sociales, etc. Hay historiadores que, incluso, defienden esas «desviaciones» como si fueran el «alma» de su ciencia. La «historicidad» existe en los infinitos rincones monográficos del pasado, pero no en las tensiones y en el permanente gerundio del presente. Así, los hallazgos dispersos de la investigación histórica no se acumulan de modo coherente, ni a lo largo de un proyecto generacional, sino en función de un *laissez faire* que, notoriamente, pulveriza a los historiadores como «actor intelectual» de presencia nacional.

Ese *laissez faire* ha producido una acumulación historiográfica incompleta; más útil, en definitiva, a la reproducción del pensamiento conservador que al desarrollo social. Existe –como se señaló al comienzo– un enorme déficit en el conocimiento de la historia contemporánea del país. No se ha investigado en profundidad el movimiento histórico del empresariado. Ni el de las clases medias. Ni la estructuración y evolución del Estado en tanto que proyecto social hegemónico, o como sistema político. ni se ha estudiado a fondo la historia social del movimiento popular, salvo en aspectos y tramos parciales. Ninguno de los grandes problemas de arrastre de la sociedad nacional (desarrollo económico, conflicto social, constitución del Estado, ineficiencia de la dominación, impotencia reformista y/o revolucionaria, etc.) ha sido investigado al nivel necesario para producir fundamentos social-historicistas sólidos para la construcción de teoría política.

La ausencia de sólidos fundamentos social-historicistas ha determinado que, en cada situación crítica –que ocurren cada 20 o 25 años–, no sea el paradigma histórico, sino el ideologismo y la teoría estructuralista a-históricos, los que validen las propuestas normales de salida a la crisis. El resultado ha sido que los «actores sociales», sin conocimiento dinámico de sí mismos y de los otros, sólo se «intuyen» ideológicamente, actuando con dosis crecientes de egocentrismo y violencia políticas. Con el agravante de que el paradigma historiográfico predominante sobre todos ellos hasido uno conservador, surgido en el siglo XIX, durante fases pre-industriales y predemocráticas[49]. De este modo, la coducta política a-histórica ha concluido por encauzar su creciente irracionalidad hacia las «acciones directas» contra el Estado (50).

El bajo nivel general de la ciencia histórica ha consolidado el «miedo al Estado» (represor), y el «miedo a la Sociedad» (irracional)[51]. Este miedo doble no sólo ha precipitado acuerdos prematuros en torno a sistemas de transacción más bien que en torno a soluciones de fondo, sino que, al mismo tiempo, ha institucionalizado ciertas conductas políticas de ineficiencia global[52].

Sin embargo, es difícil que los historiadores puedan revertir esta situación. En parte, por sus «desviaciones profesionales». En parte, también, por la dificultad de financiar sus investigaciones, talleres y programas de «intervención« (se estima, con cierta razón, que esas actividades carecen de relevancia práctica en la coyuntura). Por último, debido a la tradición hegemónica del paradigma estructuralista en Chile.

Sin duda, la «crisis de paradigmas» que actualmente sacude la sociedad chilena (especialmente al movimiento popular y a la izquierda) exige, tal vez más que siempre,

[49] *G. Salazar, «Violencia política popular...», loc. cit., Introducción.*

[50] Ibídem. *Segunda parte.*

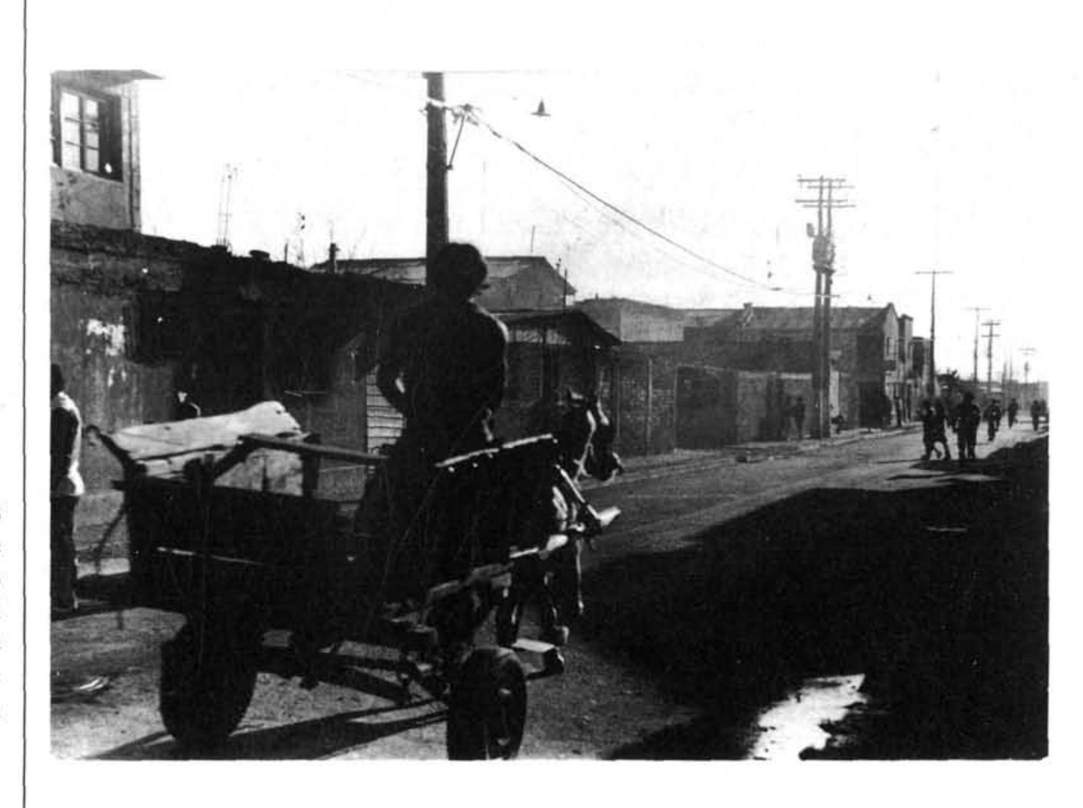
[51] *. J. Martínez, «Miedo al Estado...», loc. cit.*

[52] *G. Salazar, «Conductas históricas de la clase política civil chilena. 1920-1973» (Investigación en desarrollo).*

renovar y ahondar el conocimiento de la «historicidad» profunda de la sociedad chilena contemporánea[53]. Esto plantea un fuerte desafío a los historiadores, ya que se requiere, para ello, quebrar la espina dorsal de sus «inercias» profesionales y asumir las tareas de una «ciencia orgánica». Hay, también, un imperativo ético: la espiral de irracionalidad política, que no afloró por mera casualidad en la década de 1950, y exacerbada sólo ayer, exige hoy el desenvolvimiento de todos los medios ideológicos y científicos a efecto de imponer, sobre esa irracionalidad, la racionalidad histórica profunda del afán de humanización que late en los movimientos sociales de base.

[53] *Ver Editorial de* Proposiciones *19 (Chile, Historia y «Bajo Pueblo») (mayo, 1990).*

Gabriel Salazar V.



En las *poblaciones* (zonas urbanas marginales) de Santiago es donde más duró la resistencia al golpe militar y donde fue más violenta la represión. (Imagen de una *población*)



La teología especulativa en Chile

1

Hemos escogido tres obras intentando mirar en ellas la «teología especulativa» producida en Chile en estos últimos años: *Teología de la liberación y lucha de clases,* de José Miguel Ibáñez Langlois (Ediciones Universidad Católica de Chile, 1985, 164 pp.), *La opción creyente,* de Antonio Bentué (Ediciones Sígueme, Salamanca, 1986, 330 pp. Hay ediciones chilenas anteriores de 1981 y 1983), y *Dios de los cristianos,* de Ronaldo Muñoz (Ediciones Paulinas, 1987, Madrid, 251 pp.).

Recogemos estos tres títulos porque, además de ofrecer contenidos teóricos crítico-especulativos, creemos que también en ellos terminan por condensarse, de una forma coherente y sistemática, en sus páginas, ciertas preocupaciones religiosas que flotan dispersas en el ambiente chileno teológico desde 1973. Preocupaciones intelectuales fragmentadas, formuladas a veces en diversas publicaciones y en el discurso oral de élites creyentes chilenas.

Gracias a esta indagación hermeneútica nuestra, observamos que las tres obras tienen un contexto histórico-documental específico. Además del «conocimiento» escrito y producido ahí, detrás de cada uno de los libros hay un determinado «interés» intelectual y ambiental, propio del binomio formulado por Jürgen Habermas una vez que la razón teológica (u otra) quiere hacerse pública.

¿En qué consiste tal interés sospechado aquí? El aspecto medular de *Teología de la liberación y lucha de clases* de Ibáñez Langlois descansa en una determinada tentativa católico-metafísica que busca reducir y desacreditar por la fe, empleando en esto a «Dios», la postura teórica de la teología de la liberación expresada en Chile y en América Latina, cuyo eco es destacado durante la primera mitad de los ochenta.

La naturaleza argumentativa de *La opción creyente* de Bentué se produce en un ámbito intelectual donde se respiran carencias en torno a la reflexión teológica chilena, como las que ofrece Bentué, incidiendo todo ello en cierta pérdida, hasta el mo-

mento de su publicación, del sentido religioso-teísta de la biografía que va haciendo el pensamiento creyente en el país. La aparición del libro resuelve estas ambigüedades.

Dios de los cristianos de Muñoz es fruto de cierta hegemonía, pasada y actual, que adquiere en el país aquella reflexión creyente centrada en el cristianismo de las clases subalternas, formulando con determinadas razones teológico-espirituales, académicamente serias, nociones llamativas en torno a Dios.

Son, pues, tres títulos que ofrecen perspectivas ideológicas distintas, enriqueciendo de una forma plural los enfoques sobre Dios. Por el carácter de esas perspectivas y por el espacio del que disponemos aquí exponemos, quizá, cierto esquematismo en las cuestiones descritas.

Por producción «teológico-especulativa» queremos señalar, de una forma provisional propia de una cuestión propedéutica, aquel discurso teocéntrico redactado, formulado y publicado por autores chilenos (Bentué es español pero con más de diez años de docencia en la Facultad de Teología de la Universidad Católica) a partir de específicos criterios epistemológicos cuyos contenidos brotan de fuentes y métodos teórico-religiosos, ordinariamente denominados «abstractos».

Es evidente que lo que mencionamos aquí como «teología especulativa» (chilena o no) redactada en sus diversas modalidades: sistemática, fundamental, cristológica, sacramental, etcétera, no puede dejar de reconocer que la historia (de todo lo creado, del hombre, del mundo) constituye un «lugar» teológico destacado y, por tanto, toda especulación sensata y veraz no puede perderlo de vista. Incluso el pensamiento creyente contemporáneo reconoce que ya no es posible hacer teología sin contar con el valor de dicho «lugar», clausurados hoy raciocinios escolásticos.

Esta cuestión puede en cierto modo reducir —para algunos— el carácter abstracto de la especulación tal como la hemos planteado arriba, reduciéndose también —quizá para otros— el sentido «purista» que se quisiera observar en las tres obras mencionadas, frustrados por no encontrar en ellas especie de tratados *De Deo Uno* o *De Deo Trino*. Tratados acríticos, inmunizados de toda historia.

Pero hay que recalcar: por muy elevada que sea la reflexión teológica escrita (en Chile o en otra latitud del mundo) ella no puede hoy dejar de buscar y mirar en la historia (donde se involucran vicisitudes políticas) la savia humana más fecunda para intentar articular la inteligencia de la fe. Y así ocurre con el contenido de estas tres obras, pero de muy diferentes modos, como veremos.

Así entonces, con el título enunciado en este artículo queremos indicar y comentar cierta producción teórica chilena que descansa en la abstracción de raciocinios teológicos (pero que no ignoran el «peso» de la historia) cuyo eje fundamental es la construcción de un logos que discurre a partir de la fe «buscando» a Dios (reconociendo ya que en los autores mencionados hay matices evidentes en sus escritos en la «búsqueda» como en el «encuentro»). Racionalidad además que no se detiene (salvo claras alusiones) en la pura contingencia histórica vivida por la sociedad chilena desde 1973 (aunque sí se habla de América Latina), de la que en cambio otras reflexiones teológico-

religiosas sí se han preocupado logrando interesantes frutos escritos (y prácticos) en el país. Véanse a modo de ejemplo la obra de Fernando Castillo «Iglesia liberadora y política», o «Iglesia y dictadura», de José A. Viera-Gallo y E. Correa, o los distintos trabajos y estudios de Segundo Galilea, Cristian Parker, Maximiliano Salinas, Tony Mifsud, José Aldunate y otros.

Queremos ver entonces aquí a la «teología especulativa» como una teología que en cierto modo es «reverso» (¡no «de la historia»! como dice G. Gutiérrez) de otras teologías de autores chilenos que, en lugar de centrarse en ese logos —aunque esto no quiere decir que lo ignoren— privilegian los ecos populares, sociopolíticos o eclesiales de la fe cuya «sustancia» teórica resulta coherente con una teología práxica (fomentada y promovida en último término por una teología de la liberación en Chile). De todo esto, decimos, no nos encargamos aquí. En cierto modo, quizá, lo hemos hecho en otro lugar[1].

El inmenso conjunto de documentos, materiales y publicaciones teológicas (o pseudoteológicas) producido en Chile a partir del golpe de Estado de 1973 es ilustrativo en muchos aspectos (eclesiológicos, pastorales, catequéticos). Pero, fruto de coyunturas sociopolíticas, el lenguaje sobre «Dios» en Chile se hace escaso en términos especulativos, tal como lo hemos mencionado.

Las vicisitudes que atraviesan la teología, la religión y la Iglesia en la sociedad chilena durante más de una década impiden durante un largo tiempo conquistar un espacio propio para la reflexión teórica en torno a Dios. Aunque esto ha facilitado el nacimiento y el desarrollo de una interesante teología espiritual, cristológica o pastoral chilena (cuyos resultados pueden leerse en publicaciones como *Mensaje, Pastoral Popular, Servicio, Solidaridad,* etcétera) creemos que no hay nada sobre «Dios» en términos fundamentales. Por esto, nada hemos encontrado en el espacio de los años setenta.

La revista *Teología y Vida* de la Facultad de Teología de la Universidad Católica de Santiago resulta llamativa. Ocasionalmente interpelada por la ausencia y el silencio de «Dios» en sus páginas, presenta en algunos números temática referida a la especulación teológica. Aunque sin el eco público que adquieren estos tres autores que mencionamos, es necesario constatar que en números específicos de esta revista hay sugerencias teóricas destacadas. Algunos de ellos, en el fondo, quedan dentro de la hermeneútica teológica que tocan Ibáñez Langlois, Bentué o Muñoz.

No queremos perder de vista aquí la correlación interpretativa entre Historia y Dios, entre sociedad y fe, antes de entrar en los autores presentados. Menos aún en un número de *Cuadernos Hispanoamericanos,* donde se pretende hablar de los diversos aspectos del proceso histórico chileno (culturales, literarios, artísticos, políticos) que hoy concluye una vez recuperada la democracia, derrocada en 1973. Por esto creemos necesario recordar brevemente aquellos antecedentes ético-teológicos existentes en el principal discurso castrense que fundamenta el golpe de Estado, diseñando un modelo

[1] *Boero, Mario: «Iglesia y Sociedad, ¿hacia una teología de la liberación en Chile?»,* Estudios Franciscanos *(Barcelona) 390 (1987), pp. 277-316.*

de sociedad en el país y desde donde emerge un determinado modelo monoteísta. Nos referimos a la «Declaración de Principios del Gobierno de Chile» (1974).

Es un documento que resulta ilustrativo por las menciones a «Dios», al «Creador», a la «espiritualidad» del hombre que goza de «un ser y un fin último», a la «Providencia», a la «civilización cristiana». En pocas palabras, un vocabulario teológico especialmente interesante buscando vincular «Dios» con la «Patria» mientras se imponen en Chile la Doctrina de la Seguridad Nacional y la política económica de la Escuela de Chicago.

Se ha observado que el lenguaje formulado ahí no sólo no ha impedido que se imponga en tantos casos la crueldad en Chile (torturas, fusilamientos, desapariciones), sino que ha facilitado modular de una forma coherente una llamada «teología de la masacre». Sobre todo enunciada por la predicación sublime y sutil, pero con frutos bien concretos, del presbítero Raúl Hasbún a través del periódico *El Mercurio* y de canal 13 de TV semanas antes y después del «pronunciamiento»[2]. Aunque resulte extraño, el pensamiento mariológico ha jugado un papel destacado en esto. En la Virgen del Carmen, Generala de las FF.AA., Reina y Patrona en Chile, hay algo atractivo (pero doloroso) en términos ético-religiosos después del golpe. Sometida en ciertas devociones a manipulaciones prácticamente idolátricas con el culto a María, los uniformados defienden el nuevo orden político impuesto en Chile. Incluso en algunas ocasiones se mitifica en los cuarteles la «pureza» que evoca la figura femenina de la Virgen induciendo a las FF.AA. a «limpiar» el país de extremistas...

2

Las críticas formuladas a la teología de la liberación en Chile a raíz del primer documento vaticano titulado «Instrucción sobre algunos aspectos de la teología de la liberación» (6 de agosto de 1984) tienen una consecuencia pública concreta: en julio de 1985 se lleva a cabo en Chile el «Encuentro de los Andes», de eco continental, integrado por diversas figuras opuestas a la teología de la liberación, intentando revisar y denunciar los «desvíos» de la teología latinoamericana, apoyándose en la Instrucción romana.

Dentro de este proceso teológico detractor, en junio de 1985 Ibáñez Langlois publica su obra ambiciosamente titulada *Teología de la liberación y lucha de clases*, cuyos contenidos especulativos queremos recoger aquí.

De entrada creemos necesario advertir lo siguiente: si un profano en cuestiones teológicas quiere acercarse a este libro, que medite sus deseos y abandone sus propósitos; no entenderá lo que es «teología de la liberación» ni «lucha de clases», salvo si ese profano lector se detiene en aquellas referencias a Marx y Althusser y en las citas de teólogos latinoamericanos como H. Assmann, J. Sobrino, G. Gutiérrez, L. Boff, que Ibáñez Langlois apunta en el texto con el fin de «desenmascarar» el marxismo existente en la teología de la liberación.

[2] *Hinkelammert, Franz:* Ideología de sometimiento. La Iglesia católica chilena frente al golpe. 1973-1974. *Educa. Costa Rica, 1977, pp. 41 ss. También del mismo autor, cf.* La ideología de la Junta Militar, *en:* Chile bajo la Junta. Economía y sociedad en la dictadura militar chilena, *Ed. Zero, Madrid, 1976, pp. 169 ss.*



Este interés de Ibáñez Langlois brota gracias al espíritu y la letra del punto X,3 del documento vaticano, el cual, refiriéndose al carácter «global y totalizante de la teología de la liberación», pide como algo necesario, precisamente por eso, que ella sea criticada «no en tal o cual de sus afirmaciones, sino a nivel del punto de vista de clase que adopta a priori y que funciona en ella como un principio hermeneútico determinante». Esta tentativa «des-constructora» es el motivo central del libro, determinando las reflexiones del autor. Veamos ciertos pasos que conducen a ese fin.

Confundido Ibáñez Langlois en un primer momento por el reconocimiento que hace la Instrucción vaticana de «las» teologías de la liberación, pues el autor quisiera ignorar tal denominación, dice que ellas son plurales «porque así lo dice expresamente la Instrucción». Sin embargo advierte que existe una «corriente» hegemónica en ellas influida por el marxismo, formando un corpus teológico que repercute en el conjunto del pensamiento cristiano latinoamericano.

Atribuyendo este carácter absoluto a la teología de la liberación, el autor no deja, sin embargo, de hablar de ella deseando incluso que brote «una correcta teología de la liberación que tanto necesitamos» (p. 15). «Teología de la liberación» sugerida por él gracias al pensamiento de Gilson, Maritain, Calvez, Bigo, en cuanto inspiradores de crítica al marxismo. Pero sobre todo destacan en esta sugerencia el pensamiento, el espíritu y la práctica religiosa que ofrece Jose María Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei, citado a lo largo del capítulo III.

Aunque el autor recurre a otras obras suyas, a Ratzinger, a Solzhenitsyn, al cardenal López Trujillo y también a la Instrucción romana para desacreditar muchas cosas (la vida materialista de Occidente, los afanes liberadores de los pueblos del Tercer Mundo, la realidad concreta del «pobre» en América Latina, el carácter popular de la Iglesia comprometida, la espiritualidad de liberación que brota en ambientes cristianos después de Medellín) creemos que el pensamiento detractor fundamental de este trabajo de Ibáñez Langlois se encuentra una vez presentado Escrivá de Balaguer. Sobre todo cuando con él —es decir, con el fundador del Opus— se pretenden refutar aspectos teóricos muy densos discutidos seriamente por la teología de la liberación, como las relaciones dadas entre historia-liberación-salvación, compromiso-espiritualidad-construcción del mundo, amor-lucha de clases-justicia, teología-política-socialismo, cuestiones apenas mencionadas en esta obra que su título sugiere tocar.

Las críticas imputadas a la teología de la liberación por la Instrucción romana —haciéndose eco de ellas Ibáñez Langlois— tienen un aspecto peculiar: resultan cansinas y monótonas en el autor. Formuladas de forma poco creativas —cosa curiosa proviniendo del autor, que además de sacerdote es poeta; léanse sus *Poemas Dogmáticos*— todo resulta estéril en muchas páginas del texto. Salvo si valoramos con imaginación la audancia «teológica» y la «creación» religiosa que supone refutar con Escrivá de Balaguer a la teología de la liberación latinoamericana.

En este sentido el autor insiste en la falta de contenidos «espirituales» que ofrece la liberación propugnada por teólogos latinoamericanos, intentando criticar, desde un punto de vista idealista, las contradicciones que, según él, brotan de la relación del hombre con Cristo Liberador en América Latina, criticando la realidad histórica de la Iglesia de los pobres. Subraya asimismo las ausencias metafísicas que adquieren el mal y el pecado en una teología popular y la confusión que, a juicio del autor, establece la teología latinoamericana entre Iglesia y reino de Dios, liberación y salvación. Todo ello formulado acríticamente por el autor sin hacer mención de los tres planos propios de la «liberación» articulados entre sí planteados por Gutiérrez: liberación humana, histórica y salvífica, que resultan indispensables distinguir para examinar el carácter que adquiere la liberación y el sentido del reino en ella.

El permanente silencio sobre esta cuestión en el libro inducirá a serios equívocos en el lector que desconozca la teología de la liberación mutilándose, por tanto, esa imagen del «Dios salvador» que ha redescubierto, una vez dormida en la Biblia, la teología latinoamericana. Creemos además que ese silencio contribuye en otras cosas que recaen en las críticas que formula el autor a la teología de la liberación: se confunde al «pobre» con el «proletariado», la «trascendencia de Dios» con la «inmanencia histórica», el compromiso «popular» con la «revolución», ignorando el continuo reconocimiento que hace la teología latinoamericana de las fronteras establecidas entre ideología y fe.

Precisamente porque la teología de Ibáñez Langlois no distingue estos aspectos necesarios de observar gracias al Evangelio, nos dice que hay que intentar superar la doctrina social de la Iglesia como respuesta «al desafío latinoamericano», reduciendo con esto en el libro los urgentes problemas que plantea la teología de la liberación a la Iglesia y al mundo pobre.

Evitando observar el vasto mundo de pobreza, dependencia y dolor que ofrece Latinoamérica hoy, el autor no es interpelado por un Dios que cambie y transforme la vida. De aquí se deriva una teología centrada en un Padre «apático». La visión «salvacionista» que ofrece el autor a las inquietudes del hombre actual (latinoamericano o no) brota a partir del alma, del espíritu, de la moral, sin repercusión ni eco en la biografía histórica que va haciendo la conciencia colectiva de una comunidad.

La ideología cristiana de Ibáñez Langlois, reflejada en el texto, apoyada, según él, en la «superable» doctrina social de la Iglesia, se limita a promover «una teología del trabajo, una filosofía del trabajo, una ética del trabajo, una cultura del trabajo, una educación para el trabajo, una capacitación para el trabajo y sobre todo una praxis diaria del trabajo concreto de cada uno, grandioso y humilde a la vez, histórico y cotidiano, santificante y civilizador» (p. 164).

Aquí cabe no sólo una crítica a cierta «teología desarrollista» incorporada en el pensamiento social de la Iglesia, recogida con deficiencias por Ibáñez Langlois. También es posible observar a lo largo del libro la facilidad del autor para instalarse dentro del caduco marco ideológico que ofrece la teología más conservadora del cato-



licismo negándose a comprender —por simpatía o teoría— los cambios en la Iglesia y los contenidos de la teología de la liberación en América Latina.

3

En *La opción creyente,* de Antonio Bentué, se pasa revista a los contenidos teóricos básicos de la especulación teológica relativa a la «teología fundamental», denominación que se refiere —ya de un modo clásico— a la reflexión sobre los «fundamentos» de la teología. Dice el autor que esta fundamentación debe ser entendida en un doble sentido: 1) tratando de «fundamentar los supuestos» de la teología, y 2) reflexionando sobre «las categorías fundamentales» empleadas en los demás tratados teológicos (p. 14).

La integración de estos criterios analíticos en el quehacer intelectual teológico-religioso impedirá que se «filtren» por la razón discursiva empleada por la fe, cosas que en realidad no son teología, quedando ellas en un terreno espurio, ambiguo, o francamente ajeno a la racionalidad instrumental que pide la opción creyente para «acceder» a Dios.

La tarea entonces que se plantea en el texto —destinada sobre todo al hombre «pensante» chileno o no— consiste en exponer y analizar estos dos aspectos focales decisivos dentro del estudio de la teología, utilizando una metodología en el libro que exige dividir en tres partes —para garantizar la racionalidad de la fe— las cuestiones teológicas propuestas: 1) «El hombre como incógnita y como búsqueda», 2) «La revelación como respuesta a la incógnita del hombre», y 3) «La fe como respuesta a la palabra revelada».

Entramos en comentarios muy generales de cada una de ellas, y luego señalamos algunos aspectos introductorios que inciden sobre la «presencia» de Dios en el texto de Bentué.

¿Qué nos dice el autor en esa primera parte? Muy brevemente: comentando aquellos planteamientos teóricos «reduccionistas» que descansan en determinadas coordenadas antropocéntricas derivadas de perspectivas ilustradas (evolucionismo, marxismo, psicoanálisis), se indican los criterios hermeneúticos globales existentes en ese sujeto, que intentarían explicar al hombre, pero delatando el autor de un modo indirecto el «vacío» y los «huecos» del inmanentismo derivado de ahí. Exponiendo a críticas luego los postulados filosóficos planteados por la reflexión moderna (Nietzsche, Heidegger, Sartre) nos introduce Bentué en la fenomenología religiosa, cuyo aporte es destacado para los fines explicativos de la fe. Aquella es un paradigma teórico importante para estructurar (y explicar) de una forma adecuada el papel de la conciencia religiosa en el sujeto —cuyo eco en la vida no deja nunca «inconsistente» al hombre— repercutiendo en todo aquello que ha tenido y tiene que ver en la historia con lo sagrado, lo mítico y lo cultural.

A partir de aquí Bentué enlaza estas cuestiones con la segunda parte estableciendo las típicas distinciones entre revelación «natural» y «sobrenatural». Resultan destaca-

dos en este sentido los comentarios del autor a propósito de la revelación ofrecida a través de la palabra escrita: la Escritura. Deteniéndose con cierta exhaustividad en conceptos como «historia de la salvación», «inspiración», «inerrancia» y «canon», hay algo atractivo en los pasos que da el autor para explicar el desarrollo formativo de la Escritura (especialmente preocupado del Nuevo Testamento donde, entre otras cosas, nos hace notar las fronteras entre tradición «evangélica» y «kerigmática»). Este tránsito documental permite tocar de lleno «la cuestión de Cristo», aspecto fundamental enunciado en esta segunda parte.

Con Jesús de Nazaret acaba el carácter embrionario de la revelación. Se hace evidente y clara. Por esto el autor examina con detención cuestiones del Jesús histórico, del acontecimiento pascual, de la importancia de las narraciones evangélicas (en suma, cuestiones cristológicas) ofreciendo criterios determinados que ilustran en qué consiste la racionalidad del anuncio cristiano ayer y hoy.

Las páginas referidas a «Iglesia», «tradición» y «dogma» son páginas especiales en esta parte del libro: por el hilo argumentativo que las une, y por las consideraciones explicativas de Bentué acerca de los nexos dados entre estos ámbitos teórico-teológicos (también históricos) con la revelación. Por esto mismo hace notar el autor el valor del «sensus fidei» (sentido de la fe) en la Iglesia a partir del tránsito existente entre Escritura y tradición, en el cual adquieren destacada importancia los llamados «lugares teológicos». Los cinco primeros son «lugares teológicos» intraeclesiales; el sexto, es un lugar extraeclesial: a) liturgia, b) Padres (de la Iglesia), c) magisterio, d) teólogos, e) pueblo fiel, y f) «signo de los tiempos». Con todo esto se anticipan ciertas cuestiones sobre la fe que se tocan en profundidad en la tercera parte.

Esta parte está referida a cuestiones teológico-argumentativas, sobre todo centradas en el contenido y en las consecuencias (históricas, eclesiales, religiosas) de la fe en el sujeto creyente y en la comunidad religiosa. Se recogen antecedentes bíblico-neotestamentarios para formular luego en qué consiste una «teología de la fe», destacando de manera primordial dos cosas: 1) el carácter gratuito de la fe, y 2) el modo peculiar de «conocer» que ella nos otorga. A partir de aquí hay explicaciones interesantes sobre las carencias teológicas existentes en la «gnosis» primitiva, en los criterios religiosos que afirman los Padres para caracterizar la naturaleza de la fe, tocando luego el autor la discusión pelagiana donde adquiere tanto relieve la problemática referida a la gracia.

La escolástica y el razonamiento teológico de Santo Tomás contribuyen de una forma destacada a formar criterios que «acrediten» la fe. Por esto Trento termina por ser un hito importantísimo en el itinerario del pensamiento teológico occidental cuyos contenidos (y consecuencias) histórico-eclesiales es indispensable tener en cuenta para observar en qué consiste la crisis de cierta teología una vez introducido en Europa el debate luterano (gracia-Escritura-mérito-obras).

Desde la discusión postridentina hasta el comienzo de esas páginas donde el autor habla de la «fe situada en América Latina», se indican en el libro los desafíos intelec-

tuales (racionalistas, hermeneúticos, ateos, humanistas) que han vivido la teología y la fe en el mundo moderno-contemporáneo. Comenta el autor las posturas de la convicción creyente una vez descrito el sentido de tales problemas.

Las páginas referidas a Latinoamérica tocan los aspectos fundamentales de una posible identidad cultural del continente, cuyo sentido histórico-teológico, apoyándose el texto en declaraciones de Puebla, reposa en el carácter especial que tiene en América Latina la religión popular; también quedan de relieve en el continente las características relativas a la colonización, causa que, hasta hoy, para muchos, tiene que ver con discusiones sobre opresión y dependencia. A partir de aquí hay planteamientos en torno a la originalidad de la teología de la liberación, caracterizada por poner sus ojos en la dimensión social de la fe, y por su atención a la historia (pues ella es el lugar para observar «signos de los tiempos»), cosas que en cierto modo, sugiere el autor, repercuten en el mundo ideológico-político latinoamericano. Los frutos de todo ello se pueden ver en una Iglesia y en un pueblo creyente que viven de un modo especial la renovación de la fe.

Las páginas finales del libro se cierran con una «Conclusión General». Si recorremos con atención el sentido de la reflexión teológica que lleva a cabo Bentué a lo largo del libro, y miramos además los contenidos teóricos que «atan» una de esas partes con otras, se desprende de la lectura el eco de un Dios singularmente «católico». ¿Por qué decimos esto? Por varias cosas, pero concretadas en éstas: por el carácter «universal« (katolikhós) que otorga el autor a cuestiones siempre planteadas por el hombre (el problema del sentido y del destino, por ejemplo), y por ciertas resonancias eclesiales de algunas cuestiones afirmadas por Bentué, donde se involucran asuntos referidos al magisterio, al dogma y al pueblo de Dios.

Queremos sugerir además con esta universalidad que el discurso ideológico del autor es capaz de ofrecernos en un sentido amplio cuestiones histórico-teológicas determinadas, formuladas durante siglos por la teología (por ejemplo, las nociones de gracia, libertad, revelación) examinando además el alcance y el transfondo contemporáneo de tales formulaciones. Observa también dentro de este panorama los enfoques planteados por el magisterio, pero detectando a la vez cuál es la acogida y el sentido de tales cuestiones en relación con el llamado «pueblo de Dios». Todo esto da un cuerpo y un volumen específico a la riqueza religiosa que adquieren ciertas cuestiones plasmadas en el libro.

Determinados aspectos teóricos que hereda la racionalidad teológica contemporánea, de los que Bentué se hace cargo, repercuten en su reflexión de varias formas. Pero sobre todo vemos que esa repercusión incide en el autor en argumentos capaces de polemizar con aquel pensamiento creyente existente en otras religiones, profundizando en el sentido de la fe que vive la teología cristiana. Por esto vemos que a partir de aquí hay desarrollos especulativos interesantes a propósito de las típicas posturas encontradas entre catolicismo y protestantismo. Aunque las consecuencias actuales

de esta problemática ecuménica se tocan poco, el contexto teológico que permite el nacimiento de la polémica resulta ilustrativo en el texto.

Con todo, el «territorio mental» en el que se mueve Bentué no es aquél que pretende «medir fuerza» con otros credos, impugnando determinadas cuestiones para hacer resaltar su propia «opción creyente»[3]. Al contrario, existen reflexiones destacadas en este estudio que enfocan con ecuanimidad el peso de la religión en el hombre. La fe y la creencia inciden de tal modo en el sujeto creyente que el «hecho religioso» descrito por Bentué —interpelando la conciencia humana— parece que quisiera convocarnos a todos en busca del único Padre...

Existen dos observaciones atractivas mencionadas en el libro que creemos atraen al autor buscando con ellas fundar el porqué del discurso intelectual enunciado en su reflexión. Observaciones profundamente vivenciales que sin duda son acicate para el quehacer teológico-religioso de Bentué: la primera se refiere a la primera carta de Pedro 3, 15, donde se exhorta a estar «siempre dispuestos a dar respuesta a todo el que os pida razón de vuestra esperanza»; la segunda observación se refiere a la frase de San Agustín: «Una fe sobre la cual no se reflexiona, deja de ser fe».

Se desprende así de *La opción creyente* un espíritu intelectual que alienta una determinada racionalidad, cuyo propósito es buscar la mediación de la fe para que esa racionalidad sea un logos pleno, verdadera y auténticamente fundado.

El «Dios» existente en *La opción creyente* no puede dejar de reconocer la importancia de la Razón en la Historia, sobre todo cuando sabemos por la fe que ella es donación del Señor para que el hombre intente instalarse con coherencia en el mundo. Así pues, se recurre en esta obra a los frutos intelectuales del pensamiento humano empleados en la ciencia teológica tratando de concretar con ellos los motivos y las causas —una vez reconocidas nuestras carencias, pues estamos en lo finito— del porqué de este permanente anhelo humano por acceder a la salvación, que en definitiva es la liberación total.

4

El libro de Ronaldo Muñoz *Dios de los cristianos* es importante, pues contribuye de un modo bíblico-sistemático al desarrollo del «tema» de Dios, dentro de la reflexión escrita latinoamericana.

Está dividido en tres partes («Dios en América Latina», «Reflexión desde nuestra realidad», «Reflexión desde el evangelio») divididas a la vez en siete capítulos cuyos contenidos orgánicos y programáticos tocan, con apoyos bíblico-religiosos, aspectos del sentido de Dios en el mundo, sobre todo en América Latina. Además se incorporan una serie de cuestiones creyentes contemporáneas relativas a «la experiencia e idea» de Dios; parte de algunas coordenadas teóricas descansan en una cristología latinoamericana.

[3] *Tentativas, por lo demás, propias de apologías caducas aunque coherentes con un pensamiento integrista. Sin embargo no hay que olvidar algo que nos recuerda el autor, que tiene que ver con esto: la «teología fundamental» hereda la voz «apologética», tratado importantísimo en el cristianismo, pero una vez superados equívocos semánticos derivados de ella, su sentido y función se han recuperado: ofrecer criterios y fundamentos ante la fe desafiada.*



Creemos, además, que en este libro se repiensan una serie de trabajos prácticos teológico-pastorales, expresados a lo largo de mucho tiempo en Chile, cuyas inquietudes básicas pueden provenir del «Centro Ecuménico Diego de Medellín» de Santiago. A partir de aquí no es posible ignorar la riqueza teológica que produce Muñoz en el texto, cuyo eco probablemente se ha oído con interés dentro y fuera del mundo de las comunidades cristianas chilenas.

Pero no se trata aquí de examinar con frialdad el libro, comentando analíticamente sus capítulos y el contenido formal de ellos. Más bien vemos necesario observar con atención el agua y el espíritu del «río» que baña el pensamiento de Muñoz, intentando oír qué Dios es el que habla en el texto.

La primera cuestión indispensable para entender con coherencia el libro *Dios de los cristianos* es la siguiente: reconocer más allá de las páginas leídas —superando toda tentación paternalista— la ternura y el cariño que siente el autor por «sus» pobres. Esto fomenta y promueve un determinado sentido pneumatológico en la lectura que, sin decirse nada de él (pues el autor imprime esta espiritualidad sin nombrarla), induce al lector a observar un «modelo» de Dios especialmente llamativo. Ajeno desde luego a cosas uránicas o etéreas, es decir, relativas al aire vaporoso. La riqueza de este aspecto espiritual (que, como decimos, repercute en la noción del «Dios» que nos ofrece Muñoz) creemos que viene dada en la obra por dos cosas complementarias: 1) el autor nos dice que ha sido escrita «con sudor, lágrimas y gozo» y 2) agradece a los vecinos de la población «Malaquías Concha» de Santiago su contribución humana para el buen fin del libro.

Vemos que estos dos enfoques son importantes. Pues trascendida esta cuestión referida a sensaciones, afectos o sentimientos, se accede en el libro a otra «cosa», pero no dejando de profundizar en aquéllas. Gracias a esas impresiones tan valiosas del autor, es posible penetrar con «razón y fe» en la fuente de vida que supone Dios para el mundo pobre (y en el fondo para todo hombre), introduciendo las características que adquiere el contenido de la Revelación en América Latina.

Instalado entonces en este espacio continental, asumiendo además esas experiencias vitales, Muñoz abre las puertas de la reflexión teológica hacia concreciones bien determinadas: formula una imagen de Dios especialmente encarnado en acontecimientos humanos. Lo interesante de esta racionalidad teo-lógica, no siempre lograda en otras teologías, es que no reduce ni suprime para nada las clásicas cuestiones teológicas propias de Dios (naturaleza y atributos), acercándolas de un modo nuevo a nosotros. Quizá por esto destaca en este quehacer reflexivo de Muñoz la particular presencia de una experiencia y una idea de Dios que, apoyándose bibliográficamente en la vasta documentación que hereda la teología occidental, evoca lo más rico de ésta hacia el inmenso universo popular latinoamericano. Vemos que contribuye con frutos de esa óptica práctico-contemplativa una «teología narrativa» de la que habla el autor, involucrándose en ella determinadas cosas biográficas.

El «lugar» teológico latinoamericano y el «peso» de la historia que recae en él —subrayado con importancia por Muñoz— no «ahogan» en ningún momento la reflexión teórica del autor centrada en Dios, como quizás alguna teología de gabinete podría plantear intentando modular una imagen divina aséptica y acrítica, no contaminada por el rumor popular. Incluso terminan por evocarse en algunas páginas del libro perspectivas trinitarias y escatológicas. Especialmente cuando brotan indagaciones teológicas latinoamericanas sobre Dios Padre, gracias a un espíritu místico-político respirado por el autor. Y esa ausencia de «ahogo» que advertimos ocurre por algo evidente: es muy difícil que la especulación teórica sea sepultada por la historia, si esa teología especulativa es formulada recogiendo inquietudes del pueblo pobre y creyente. La consecuencia hermeneútica de todo esto tiene que ver además con una conquista discursiva típica de la teología de la liberación: ser capaz de integrar en sus criterios epistemológicos los «temas y tratados» fundamentales de la teología. Pero reconociéndose como profundamente novedosos cuando ellos son planteados en relación con la realidad del sujeto viviente, con «el hombre de carne y hueso», como diría la filosofía de Unamuno. Y así ocurre aquí con la cuestión fundamental y fundante de toda teología: la cuestión de Dios.

Por eso sabemos que toda esa abstracción no puede ser planteada en el aire. Menos aún en un estudio como *Dios de los cristianos* redactado y escrito en América Latina donde es imposible evitar la mirada teológica sin ver cuál es el Padre que se revela al mundo pobre.

Los planteamientos sobre Dios enunciados por Muñoz arrancan de un ámbito muy especial de la existencia: de la espiritualidad profundamente humana por vivir las cosas del Señor. Es claro que a partir de aquí ninguna teología puede ser más fecunda que aquella anclada en este Dios cercano y personal, tantas veces recalcado por el autor, cuya noción religiosa, hoy ya prácticamente popular en América Latina, se entiende gracias a palabras referidas al «Dios de la Vida». Encaminado hacia horizontes vivenciales muy distintos de la «teología dionisíaca» formulada en Europa, el planteamiento teológico fundamental que reposa en el «Dios de la Vida» lo centra Muñoz en aquellas expectativas de promesa y liberación que despierta Dios en el pueblo pobre.

Reconociendo previamente lo que Muñoz denomina «una nueva experiencia fundamental» —fundada una vez que los ojos del cristianismo latinoamericano miran con «indignación» y «asombro» los instrumentos de injusticia que recaen en el mundo de los débiles, pidiendo a los hombres «un compromiso ineludible» para superar estos poderes de muerte— este «Dios vital» resulta característico por varias cosas. Pero sobre todo se hace evidente y palpable una vez que el propio oprimido habla con el lenguaje de la fe cómo el Señor acompaña su vida, encauzando su camino de alegrías, luchas, sufrimientos y esperanzas. Sin embargo, una vez agotadas las razones frías y meditadas para concretar la naturaleza del «Dios de la Vida», el propio Muños confiesa —anticipando cierta «teología negativa»— obstáculos para hablar de él, afirmando que espera:



que la fe de nuestros hermanos más sencillos y sufridos pueda guiarnos con sus propias palabras en este tramo más oscuro y aventurado de nuestro camino de reflexión. Aquí donde siempre ha quedado más en evidencia la radical limitación de todo discurso teológico: en el terreno del sufrimiento injusto y la muerte violenta de los oprimidos (p. 123).

La riqueza de todo esto es sutil pero profundamente encarnada en la Vida. Lo único que queda al logos teo-lógico del autor es guardar silencio para que intente hablar el que sufre...

Queremos ahora hacer notar cierto alcance bíblico-dogmático sobre el Dios de Jesús, a propósito de algunas páginas del libro. Pero comenzando con una cuestión evidente de criteriología cristiana latinoamericana: por muy espeso y abstracto que sea el discurrir teológico, con alta intensidad mística o con la oscuridad propia de la «teología apofática», el «tema» de Dios termina siempre por guardar vinculaciones estrechas con alguna forma de cristología. Subrayamos este punto gracias al enfoque de ciertos planteamientos de Ronaldo Muñoz, una vez sumergido en especulaciones teológicas, que valoran de un modo especial la densidad del proceso encarnatorio de Dios en la vida del hombre. Aunque explícitamente poco se dice de este tránsito teológico existente en todo lo creado, es algo evidente que esa cuestión, involucrada encarnación, cruz y resurrección, es presupuesto dogmático indispensable en páginas del libro. Sobre todo, por ejemplo, si nos detenemos en el capítulo seis, donde hay determinados criterios sobre Jesús registrados a partir de la información que nos proporciona Muñoz en el capítulo cinco, entroncado de una forma coherente con las posturas cristológicas afirmadas luego. Adquieren así ambos capítulos un sentido particularmente «simétrico», garantizando el cauce de los planteamientos teológicos que ofrece el autor a partir de la Escritura.

La «construcción mental» del «Dios» que describe y analiza el autor reposa en la riqueza popular que encuentra en el ambiente que vive. Sin descuidar el método y las fuentes a las que debe recurrir la reflexión teológica actual, en el libro encontramos en qué consiste el carácter específico de la «llamada» de Dios a los pobres. Así la imagen del «Dios vivo» que es diseñada en el texto entronca con la realidad pastoral-poblacional que vive el autor. Sin embargo gracias a su propio empuje meditativo, una vez independiente de esa sociorreligiosidad pastoral pero nunca perdiéndola de vista, Muñoz logra evocar la trascendencia de Dios hacia latitudes situadas más allá de la finitud de toda coyuntura humana latinoamericana.

Queremos decir con esto, para acabar, que esa humanidad de Dios ofrecida y descubierta en el texto penetra y se expande profundamente en el «corazón» de todo el género humano, que integramos todos. Por algo especial en la lectura, haciéndonos notar Muñoz los «rostros» humanos que miran al verdadero Padre según habla la Conferencia de Puebla, se supera el reducto popular de Santiago de Chile. Pues el «Dios desconocido» que renace del texto —desconocido y oculto para tanta teología interpelada que no quiere saber nada de la «periferia»— parece que se encamina cada

vez más visible hacia todos los hombres. Especialmente cuando sabemos por la esperanza cristiana que para conocerlo del todo hay que beber, intentando evitar renuncias, el agua fresca que produce para todos la fe de los pobres.

5

Concluimos con prontitud. Con estos tres títulos han aparecido, de una forma interrelacionada y densa, «imágenes» de Dios en esta literatura teológica chilena.

Si Nicolás de Cusa en algún momento dijo que «el centro de Dios está en todas partes pero su circunferencia en ninguna» con mayor razón podemos ver que el «Dios chileno» expresado aquí se encuentra en distintos puntos de ese círculo, según el pensamiento de Ibáñez Langlois, Bentué o Muñoz.

Respirando cada uno de ellos un determinado clima intelectual, y teniendo además en cuenta la atmósfera ideológico-política impuesta en el país desde 1973 (cosa que como transfondo mental evocan Ibáñez Langlois y Muñoz), los distintos pasos teóricos y de método que dan para contarnos «cosas» de Dios repercuten en el diseño «divino» construido por ellos:

1) En el caso de Ibáñez Langlois vemos que brota de su pensamiento escrito un «Dios» que vigila y castiga las «herejías» enunciadas por la teología de la liberación, evocando el monoteísmo presupuesto en el texto un Yahweh Sabaot (dios de los ejércitos israelita) encargado de sancionar toda práctica y reflexión que amenace Su Esencia. A partir de aquí vemos una figura de Dios inaccesible y fría, indiferente a los problemas intelectuales (también humanos) del hombre, salvo si no es para ver funcionar Su Justicia en favor de Su Verdad y Su Existencia, puestas de relieve por Ibáñez Langlois. En cierto modo es un monoteísmo ocioso que sólo actúa para castigar, impidiendo intervenciones de Su Naturaleza en las cosas humanas de Su Mundo Creado. Pues Su Rostro tiene que ser preservado de toda contaminación emanada de ámbitos seculares. Cuando en el autor hay intentos por «llevar» a Dios al mundo profano para sacralizarlo, gracias a la mística del Opus, ese Dios queda (horrorosamente) al servicio de su ideología, mutilando la esperanza y la liberación de los hombres.

Si Fernando Savater afirma en su notable ensayo titulado *La piedad apasionada* que por «el incremento continuo de la abstracción» el cristianismo terminó apropiándose de «la conciencia» cuya identidad hoy se encuentra satisfecha en los «juegos abstractos de la fe», con la mayor razón del mundo podemos ver que esto se hace nítido y transparente en afirmaciones de Ibáñez Langlois. Especialmente si en la conquista de esa abstracción han contribuido de una manera destacada las especulaciones religiosas de Escrivá de Balaguer.

2) Con Bentué se recupera la coherencia de la racionalidad teológica perdida por Ibáñez Langlois. Si bien el análisis y el enfoque metodológico de Bentué no tienen nada que ver con los del autor anterior, cuando hay menciones a la teología de la



liberación, el «Dios» que emerge de aquí corresponde a los diseños liberadores que plantea la teología de Medellín y Puebla. El raciocinio intelectual empleado por el autor descansa en el esbozo teológico de un Dios Padre que quiere acreditarse como el Señor de la realidad toda, superando con ese raciocinio aquellos intentos reduccionistas (políticos, antropológicos, ideológicos) que lesionan la soberanía de las cosas de Dios. Aunque no hay certeza plena para justificar el valor integral de esas «cosas de Dios» que decimos, sospechamos que todo «lo real» constituye para Bentué el espacio indispensable —el único— para intentar conocer (y ver) a Dios. Pues gracias a este autor se sugiere la presencia del Misterio en la realidad que clama nuestro entendimiento para que Dios sea comprendido (y visto). De aquí entonces las interesantes palabras de Alfredo Fierro que en cierto modo son complementarias con la tarea de Bentué:

> Considero la teología fundamentalmente como una exploración. Una exploración de la realidad en la dirección del misterio que llamamos Dios. Por «realidad» hay que entender la terrestre y tangible, el mundo físico y también el mundo humano de la sociedad y la cultura.
>
> Como no sabemos bien —o sencillamente no sabemos— en qué dirección la realidad está arraigada en el misterio, la exploración ha de ser múltiple, hacerse por varios lados (A. Fierro, *La imposible ortodoxia*, Salamanca, 1974, p. 7).

3) El «Dios» en el estudio de Muñoz es un Dios cercano a nosotros por el afecto que despierta una imagen divina incorporada a una humanidad pobre. Sobre todo cuando ya son reconocidos por la epistemología teológica latinoamericana actual el carácter y el sitio que adquieren «los pobres». Vemos que este Dios tiene un carácter compasivo y cálido, es decir, sensible, por el sujeto creado, y la naturaleza teo-céntrica de este «Dios popular» reclama desde Chile la justicia para el mundo oprimido. Por lo tanto es un «modelo» de Dios que no sólo se piensa y se vive en el encierro de nuestro corazón, pues la fe nos permite ver prolongada su actuación soteriológica (salvadora) en el espacio (religioso, eclesial, político o teológico) de aquellos «artesanos de una nueva humanidad».

Una última cuestión para acabar, mencionando reflexiones sobre teología y política. Reflexiones que en teología pueden ser escatológicas porque se refieren a cosas finales en la vida, pero a la vez son embriones de algo nuevo que ahora se inicia en Chile.

No hay que olvidar que el precio de la democracia chilena actual se acredita por muchas cosas: desde concertaciones y alianzas multipartidarias hasta habilidades tácticas y conversaciones estragégicas buscando proyectos ideológicos convergentes. Todo esto vivido gracias a una práctica política determinada ejercitada finalmente con éxito frente a un adversario común. Pero este precio no puede descuidar que también tiene incluido como un valor destacado cuestiones intrahistóricas concretas, provocadas por sujetos hoy inexistentes, pero que en definitiva reposan en el proyecto democrático que ahora se inicia: nos referimos a aquellas víctimas y muertes injustas ocasionadas por el ex régimen a partir del 11 de septiembre de 1973. Aquellos que ya no están: que nunca estarán porque les cegaron la luz de la vida.

Aquí es importante detener la mirada teológica. Sobre todo tratando de observar qué clase de «Dios» es el que se privilegia en la interesante reflexión teológica chilena a partir de ahora. Especialmente viendo si es posible evitar que se siembre cierta ambigüedad sobre el tema, por el riesgo de emplear el tiempo que ahora transcurre en urgencias religiosas distintas (pastorales, episcopales, eclesiales) derivadas del ex régimen militar. Cuestiones, sin duda, productoras de teologías mucho más mundanas y menos abstractas que éstas que decimos, con pretensiones teocéntricas.

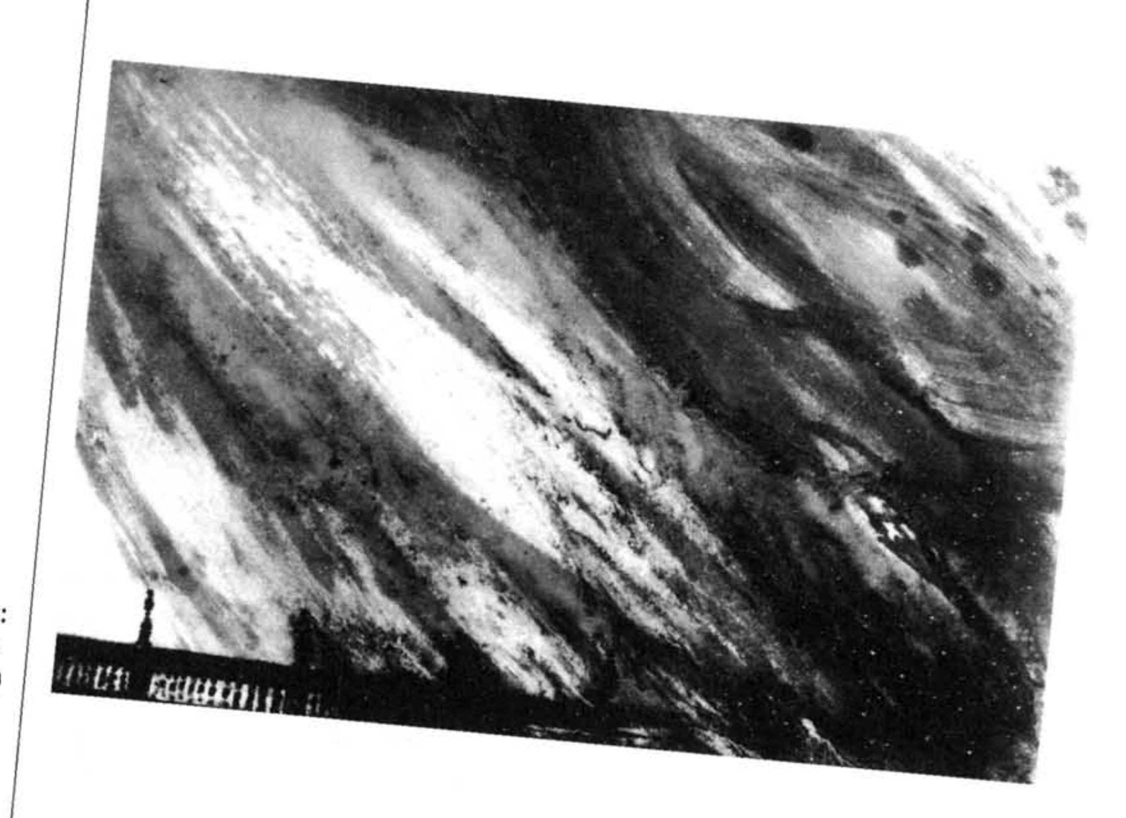
Pero los frutos de este asunto histórico-teológico pueden ser decisivos para todos pues tienen que ver con una nueva forma moral de respirar en el país, sometido por tantas cosas al miedo. Me parece además que la propia teología cuyo «lugar teológico» son los «signos de los tiempos», especificados por Bentué, solicita en Chile introducirse con rigor en una cuestión así.

Intentando sepultar el recuerdo y la memoria de los muertos que nos piden solidaridad con ellos, que es una especie de «solidaridad hacia atrás» (J.B. Metz), nada se construye con sinceridad y muchas cosas futuras resultarán vanas, pues serán hipócritas. Además el mismo avance del progreso democrático que hoy se disfruta siempre reposará en la culpa y en la densidad del injusto sufrimiento anónimo chileno.

Mario Boero



LETRAS



Nemesio Antúnez:
La Moneda ardiendo.
(Litografía. 1988)



Un rayado de las Brigadas Muralistas.
(Foto: Jacobo Borizon)



Última narrativa chilena: la escritura del desencanto

Nos proponemos realizar una revisión panorámica del desarrollo del cuento chileno en las últimas décadas, motivados por la muestra que se nos presenta en la antología *Contando el cuento*[1]. En ésta se reúnen textos de los autores más jóvenes, que han iniciado su proceso escritural posteriormente a la generación de los llamados «novísimos narratores». Por ello hemos creído necesario hacer una recapitulación en torno a éstos y su relación con el desarrollo de esta generación, apuntando esencialmente a la contextualización de los cuentos en su momento de emisión, de modo que nos sirva como un referente para visualizar los cambios en el «horizonte de expectativas», con respecto al nuevo grupo que emerge.

La nueva generación, en gestación aún, no ha sido estudiada. De ahí que nuestro seguimiento sea de carácter exploratorio, reseñando los tipos, las modalidades de escritura (más que autores específicos) que en ella se desarrollan. También hemos reconstruido el referente de estos textos, elemento importante en cuanto que estos autores escriben en el marco de un régimen dictatorial, donde existen condiciones de censura y autocensura que van a estar gravitando en el proceso creativo.

Novísimos narratores: cronología de una fisura

> Armamos una alharaca verbal para mostrar que nadie tenía pretensiones, escribíamos para pasarlo bien, para evidenciar la alegría de estar parados en este planeta[2].

El escenario en el cual emergen los novísimos narratores aparece caracterizado por el cambio social y los procesos de liberación; como telón de fondo están los ecos

1 *Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela,* Contando el cuento. Antología de la joven narrativa chilena *(Santiago: Sinfronteras, 1986).*

2 *Olivárez, Carlos,* Los veteranos del 70, Antología *(Chile: Ediciones Melquíades, 1988), pág. 8.*

de la Revolución Cubana, la guerrilla del Che en Bolivia, movimientos de democratización en el Tercer Mundo, las barricadas del mayo del 68, el desenfado del movimiento «hippie»; al decir de Mac Luhan, en «la aldea planetaria» se vivía con la idea de que la utopía era posible.

En lo específico del contexto chileno, este grupo quiere alterar la solemnidad, adormecida y acartonada, junto al tono claustrofóbico y delirante de sus antecesores. Por una búsqueda más vital, sus escrituras serán una especie de sismógrafos, que reflejan las diferentes dinámicas que están operando en la vida social. Pero desean acercarse a éstas, desde su pulso vital, no con la interpretación, sino a partir del redescubrimiento de la cotidianidad.

El horizonte escritural preferentemente corresponderá al espacio urbano y su protagonista por excelencia será el adolescente, pero esta ciudad es el reflejo de una «modernidad trunca», que ha generado cordones de pobreza, con la emigración de trabajadores del campo a la ciudad, en la búsqueda de un mejor destino.

Otro elemento que se incorpora a las transformaciones son los *mass media* (en especial la televisión), que reproducen una nueva forma de colonización. En este contexto los jóvenes se siente lanzados y van descubriendo las contradicciones en las imágenes del mundo que muestran esos *mass media* (prototipos alienantes) y el desfase con sus realidades concretas.

Para dar cuenta de esos fenómenos, en sus escrituras recurren a la apropiación de diferentes códigos, tales como el cine, la música y otros textos, pero al ser retomados son transgredidos e ironizados. También cuestionan la modalidad del cuento, llevando sus fronteras a los límites de la poesía, específicamente de la antipoesía. La poética de Nicanor Parra se ajusta plenamente a su visión de la escritura, y estos autores asumen el lenguaje desde el habla, lo coloquial, la interacción de diferentes jergas. Además, asimilan la mirada desacralizadora y desmitificadora de la antipoesía.

Un representante de este grupo, Carlos Olivárez, nos comenta la atmósfera de la vivencia generacional:

> El pedagógico. El taller de escritores de la Universidad Católica. La revista Trilce, Querispice, Tebadía. Los premios de la revista Paula, con esas bellezas de mujeres llamadas Isabel Allende, Delia Vergara, Malú Sierra. La FECH de la Alameda. Los congresos de poetas de la Universidad Austral. La cerveza del café Turismo mirando al río. Navegando hasta Corral mientras bebemos el dulce vino de la juventud enamorada.
>
> Leyendo a Cortázar, a Salinger, a Miller, a Lowry. Antes de compartir verdaderamente el vértigo de *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo.* A Neruda, a José Agustín, a Salazar, mientras los neumáticos dejan su estela de caucho caliente en el pavimento[3].

El quehacer creativo de los novísimos narratores puede ser entendido como una poética de la intrascendencia. En oposición a la retorizada trascendencia de la escritura anterior, buscan el gesto cotidiano, la recuperación del misterio, la alegría, la sensualidad. Predomina el deseo de contar con gran vitalidad. Les interesa establecer un

3 Ibid., *pág. 12.*

encuentro con el lector desde el humor, de aventurarse juntos en la ironía y de romper mitos.

Mirando retrospectivamente el desenvolvimiento de la generación, podemos descubrir un proceso de fisura tanto en lo literario como en la filtración del correlato histórico en sus escrituras. En relación a lo primero, los textos iniciales van paulatinamente modificándose, pues se desplazan de una visión autónoma de la literatura a la concomitancia con el «realismo social».

En relación con esa fisura, debemos contextualizarla para comprender su sentido. La gestación de esta generación coincide con el proceso político chileno de la Unidad Popular. Esto afecta directamente a la escritura por una razón evidente: los principales componentes de la generación tuvieron participación política activa como agentes transformadores de la cultura. Nos referimos al grupo de Dorfman, Skármeta, Olivárez, Poli Délano.

El violento término del proceso político anteriormente señalado desencadenó la interrupción de un sueño; la alegría se trastocó en pánico y la utopía que creían estar construyendo les fue arrebatada por el lenguaje del horror.

La escritura, fracturada por el quiebre histórico, deviene una separación irreconciliable, en la negación de un sueño. La geografía se disloca, y surge una escritura del interior y otra del exilio. Los primeros momentos serán de repliegue y silencio.

Generación del 80: la ruptura del silencio

> Después vinieron aquellos acontecimientos de los cuales recién comienza a hablarse públicamente en el país y a vislumbrarse la posibilidad de que se haga justicia[4].

En esta escritura ya no está presente la alegría. La calle, los espacios abiertos, han sido clausurados, y en ellos se han borrado los mensajes en los muros, se han impuesto la vigilancia y el silencio. «Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba para el sujeto chileno el manejo de sus claves de realidad y pensamiento»[5].

El análisis e interpretación que se presenta en este apartado debe entenderse como una lectura explotatoria, ya que los códigos de época son recientes y por otra parte están sujetos a diferentes lecturas. Junto a lo anterior se debe tener presente que el modelo autoritario ha ido experimentando diferentes modalidades en su aplicación.

Por aquella fecha (11 de septiembre de 1973) estos autores eran adolescentes, vivían el mismo sueño de la generación precedente, como si se hubiesen colocado en la alegría, en la fiesta cultural, de pintar murales, de asistir a ciclos de cine antes insospechados. La utopía la concretizaban desde su cotidianidad estudiantil, la lucha política estaba en la calle, se sentían sujetos de la historia.

4 *Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela,* op. cit., *pág. 8.*
5 *Nelly Richard,* Márgenes Instituciones *(Melbourne. Art. ant text. Special Issue, 1986), p. 8.*

Son literariamente herederos del humor y la ironía de los «novísimos» —quizá se podría decir que son los personajes reales que los «novísimos» representaban en sus cuentos— y a través de la lectura se les abría todo un mundo literario (Borges, Sábato, Cortázar y tantos otros); vagabundeaban imaginando el hombre nuevo.

Todo ese mundo quedó fijado en una violenta imagen, la de un paraíso perdido, y de pronto enmudecieron. La calle no existía más como espacio abierto; ahora era controlada, vigilada. Aprendieron el miedo real de los pasadizos y subterráneos de la tortura. Arriba, el helicóptero como un espíritu guerrero vigilándolo todo.

Los elementos anteriormente reseñados son claves para la génesis de los textos de esta nueva escena. ¿Qué busca la escritura de esta generación? A través de una visión fragmentaria, intentan volver la mirada al quiebre histórico, romper el enmudecimiento ante la presencia de discursos totalizadores, sintiendo la contradicción de la ritualidad mesiánica del nuevo régimen. Entonces, por medio de rasgaduras y fisuras, fue gestándose esta nueva textualidad.

¿Cómo romper el silencio? ¿Cómo alterar la normativa de la censura? ¿Cómo trabajar la autocensura? ¿De qué manera jugar una mala pasada al miedo? Las respuestas a estas preguntas se deben buscar en sus propios textos, en los silencios, en las ausencias, en las metáforas y elipsis.

A diferencia de los cuentos de la generación precedente, que son más abiertos, transparentes, en los nuevos narradores se pierden los límites,la ubicuidad del narrador, el tratamiento del lenguaje es más tenso, son mayores las zonas oscuras que hay que descifrar. Proceso de escritura complejo, que se resuelve en la autorreflexividad de los textos y requiere de un lector cómplice que descubra las claves, restringidas a causa de la represión.

Por las condiciones imperantes en un comienzo, estos textos circularon de mano en mano. Paradójicamente, se escribieron en los momentos de mayor represión y comenzaron a circular en formatos de revistas culturales alrededor del año setenta y siete. No se produce un solo tipo de escritura, pues se da el relato testimonial, el alegórico, el metafórico, el fantástico, pero tienen un común denominador; todos ellos dan cuenta de una situación que se oculta y son transgresores del discurso oficial.

En resumen, conscientes de que este acercamiento es tentativo, puesto que se trata de un grupo en gestación, no por ello dejamos de encontrar algunas claves. La escritura de estos autores aparece condicionada por factores de orden histórico, social, político y cultural. La evolución posterior que puedan tener estas escrituras también va a depender de los «factores» anteriormente mencionados. Por lo tanto es fundamental conocer el contexto escritural de estos textos, para poder acceder a las claves de lectura; ya se hizo referencia a la necesidad de un lector cómplice que los vaya descifrando.

Se escribe sobre un campo arrasado, en que el texto va revelando heridas, recupera una memoria que es negada a los vencidos por el «discurso oficial», ya que existe una red real de censura; los textos antes de ser publicados deben pasar por una comisión lectora que aprueba o rechaza su publicación:

La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que lleva a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, no puede sino agudizar la conciencia de que toda construcción del discurso es una estratagema de sentido. De ahí la autorreflexividad del lenguaje que en esas obras ponen a prueba en el cálculo de sus operaciones de despiste, de ahí su sabiduría en materia de artificios y disimulos, obras expertas en una práctica travestida del lenguaje: sobregiradas en las tensiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas[6].

En general los cuentos son lecturas fragmentarias de un todo (el corpus social) que se encuentra desarticulado, atomizado. Existe conciencia radical entre un antes —la nostalgia del paraíso perdido— y un ahora de dolor y silencio.

La nueva textualidad

Afirma Raúl Zurita que, a partir de 1973, aparece «lo no dicho como eje ordenador del lenguaje»[7]. Efectivamente, la censura oficial y la autocensura de los propios autores son los catalizadores de una nueva poética en que se produce una hipertrofia del significante y una recurrencia constante a la anfibología y la plurisignificación, para poder comunicar un mensaje precisamente silenciándolo. En palabras de Manuel Alcides Jofré:

Aún en las condiciones de censura existentes, es imposible para la literatura no dialogar con su contexto, ya sea con silencios, vacíos u omisiones. La semiótica contemporánea ha advertido sobre la distorsión implicada al sacar al texto de sus relaciones reales, extratextuales. La teoría de las comunicaciones por su parte ha demostrado que las pausas, los silencios, aquello que evidentemente no está allí tienen tanto significado como lo que está presente. Justamente las expectativas del lector concreto están dirigidas a ver si allí en la novela está o no aquello de lo cual no se puede hablar sino veladamente[8].

Así pues, la literatura, como elemento integrante de la superestructura cultural de una sociedad, acusa sus fisuras de manera sintomática. Por ello, no será sólo en el plano formal donde se manifiesten las consecuencias de ese quiebre, sino también de los contenidos. Es significativo el tremendo contraste entre el optimismo que caracteriza a la generación anterior —Skármeta, Dorfman, Olivárez— con su humor y desenfado, y la amargura, el desagarramiento, la desesperanza que nutren las obras de la generación posterior al golpe. En septiembre de 1987, Carlos Olivárez se refería a la generación de los sesenta en los siguientes términos:

...Estábamos dando un espectáculo para nosotros mismos, cosa que quizás evidenciaba un profundo egoísmo en pos de la alegría (una de nuestras palabras clave). Hasta que nos llegó la hora del somos un sueño imposible que busca la noche[9].

La nueva generación, en cambio, opone a ese vitalismo un dolor desgarrado. La angustia y la desesperanza establecen su imperio. Y el lenguaje acusa un vuelco en su constitución formal, así como en los temas.

6 *Nelly Richard,* op. cit., *p. 86.*

7 *Zurita, Raúl,* Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983) *(Santiago: Ceneca, 1983), pág. 7).*

8 *Alcides Jofré, Manuel,* La novela chilena: 1974-1984 *(Santiago: Ceneca, 1985), pág. 5.*

En cuanto al primer aspecto señalado, i.e. la forma, nos encontramos ante una narrativa de absoluta madurez, que ha asimilado y sintetizado los logros de los movimientos anteriores. No hay nunca experimentalismo extremo y vacuo, ni tampoco realismo servil. Se produce una síntesis perfecta, una nueva codificación constituida por una poética de la sugerencia, nunca falta de lirismo pero casi siempre afirmada en su referente. Las anfibologías, las omisiones y los silencios contribuyen a esa poética, y también la recurrencia constante a la técnica metonímica, que da una visión fragmentaria e impresionista de la realidad y que sólo un lector cómplice podrá recomponer. No se incurre nunca en el panfleto, estéticamente estéril; en un cuento de Díaz Eterovic, con temática amorosa y existencial y abundantes reflexiones metaliterarias, son significativas las siguientes líneas:

> En este momento ya estarás enterada de lo que trata este relato que escribo, a pesar de estar seguro de que recibiré los reproches del Flaco Varela, que no logra aceptar que en estos tiempos de dictadores se sigan escribiendo novelas rosas, sin querer entender mis explicaciones sobre la necesidad del amor en una época en que la incomunicación y el egoísmo se pasean como Pedro por su casa y que reencontrarse con el amor es lo único que nos puede apartar de la desesperación y la falta de fe de la época[10].

En cuanto al segundo aspecto señalado, i.e. el temático, pueden encontrarse cuatro vertientes fundamentales, aunque no constituyen compartimentos estancos, ya que se producen constantes ósmosis entre ellas. Se trata de dos líneas preeminentes —la existencial y la testimonial— y dos minoritarias, aunque no por ello menos importante —la alegórica y la fantástica.

La línea *existencial* halla su razón de ser como producto del marco político-social en que nace. Oponiéndose, como se ha visto, al derroche de vitalismo de la generación anterior, encontramos una narrativa desgarrada, doliente, acosada por el tedio cotidiano, la angustia, la desesperanza. Los relatos se internalizan, se hacen autobiográficos, se circunscriben al individuo. Esta será una nota que caracterizará a toda la narrativa de la última generación. No hay tonos épicos que canten gestas colectivas. Sin embargo, lo individual no es inmanente, sino que trasciende proyectando un sentir colectivo: la pérdida de la utopía, que ha pasado de ser un deseo de futuro a un paraíso perdido. Y precisamente con este último aspecto anotado se vincula otra característica importante de esta nueva escritura: la intertextualidad, entendida en términos de Genette, i.e. como recurrencia literal a otros textos[11]. Por medio de este recurso se recogen contenidos que subyacen en la memoria colectiva y son latencias que, como un nuevo hilo de Ariadna, conseguirán, a partir de sutiles sugerencias y alusiones, dejar traslucir contenidos mucho más profundos. Este recurso, ya frecuente en los autores de la generación anterior, es incorporado para codificar mensajes subliminales al tiempo que para recuperar unas señas de identidad que han sido sepultadas por el silencio. Citas de Jorge Semprún, Ernesto Cardenal, José Agustín Goytisolo, Parra y muchos otros autores ponen de manifiesto una intencionalidad cla-

9 *Olivárez,* op. cit., *pág. 12.*
10 *De* Apuntes para una historia inconclusa, *en Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela,* op. cit., *pág. 215.*
11 *Genette, G.* Palimpsestes. La littérature au second degré *(París: Seuil, 1982).*

ra aunque implícita. El propio Manrique es recordado en el maravilloso relato *El tiempo frágil* de Díaz Eterovic: «...en dos estaciones de metro me dejó de vuelta a los recuerdos de ese todo tiempo pasado fue mejor»[12]. Desde el propio título se deja entrever esa preocupación existencial y ese dolor de vivir de que hablábamos. En este relato, el personaje recuerda otros tiempos, y escribe poemas que «son una vuelta mágica a la felicidad de la infancia; un escape desesperado de la rutina opresiva de cada día»[13]. Otro relato del mismo autor, *Apuntes para una historia inconclusa,* acusa las mismas claves temáticas (el tiempo, el amor, la nostalgia) y el mismo tono intimista y existencial. En él se aprecia, sin embargo, una mayor proyección del individuo en la colectividad, ya desde la cita de Parra: «justificando cada vez más eso de para qué hemos nacido como hombres si nos dan muerte de animales»[14]. Su técnica epistolar acentúa el protagonismo de la primera persona, otra de las características de esta narrativa, que se basa en el monólogo, el soliloquio, el murmullo de la voz.

A ello se suma la técnica metonímica antes anotada, que sugiere sin que la deixis sea nunca directa, aunque quizá por ello adquiere más fuerza:

> La luna de miel terminó la mañana en que ellos —los hombres del auto blanco, las gafas oscuras y los modales rudos— fueron a buscarme a la Universidad por considerar que mis actividades atentaban contra la seguridad del país (...) y era conveniente conversar conmigo para aclarar algunas ideas, en un diálogo que se me hizo difícil desde la perspectiva de mis ojos vendados y los golpes invisibles[15].

Otra nota caracterizadora de esta narrativa, y que no se constriñe exclusivamene a la vertiente temática que ahora tratamos, es la presencia de relaciones de dominación y de poder entre los personajes. Esto es patente en el relato *Se acabaron los cigarrillos,* de Jorge Calvo, en que una mujer se ve sometida a la doble opresión de su jefe y su amante, dentro de una atmósfera claustrofóbica y asfixiante. En otro de los relatos que pueden incluirse en la línea que estamos tratando —*Ciencia de pájaros,* de Carlos Franz— se da también la ósmosis temática antes anotada, a partir de su doble trama, una superficial, amorosa —un médico forense disecciona el cuerpo de una «mujer N.N.» mientras piensa en la mujer que ama— y otra latente: la existencia de desaparecidos, de muertes sin justificar, de miseria y corrupción. Este juego con una doble trama, una individual y otra de proyección colectiva, es muy frecuente.

La línea temática que hemos calificado como *testimonial* ofrece muchas variantes. En cuanto que contiene una denuncia implícita, son muchas las estrategias para burlar la censura. En *Anochece en la ciudad,* de Muñoz Valenzuela, el discurso se hace fragmentario, aparentemente confuso. No hay marco espacio-temporal ni explicaciones iniciales. Sólo se nos plantean cuatro situaciones superpuestas que, con la colaboración del lector cómplice, visualizarán una prisión clandestina, camuflada en una vieja casona. Dos personajes comparten celda en ella, y con técnica metonímica, nuevamente, se reflejará su angustiosa incertidumbre: «La prisión es botas que se acercan, estruendo de llaves, trueno de puerta y cerradura»; «Vamos a conversar —dijeron las botas con tono burlón»; «¿Qué desean? —la voz metálica y fría«[16]. En el exte-

12 *Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela,* op. cit., *p. 99.*
13 Ibid.
14 *Díaz Eterovic,* Atrás sin golpe *(Valparaíso: Obsidiana, 1985), pág. 24.*
15 Ibid. *pág. 27.*
16 *Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela,* op. cit., *pp. 183-4.*

rior, una pareja va a preguntar por su hijo desaparecido, pero no obtiene respuesta. Desde las ventanas cercanas, tres personajes observan el movimiento de vehículos sin matrícula y con largas antenas, que retiran bultos no identificados, y escuchan gritos angustiados en la noche. La escritura es sigilosa: el silencio, la oscuridad, las tinieblas, sumen en una opresiva atmósfera de pesadilla al relato.

El mismo tipo de discurso narrativo encontramos en *Toples*, de José Paredes. En un ambiente de prostíbulo, con militares como público, una «fantasmal mujer», en un escenario, mueve su cuerpo al ritmo de la música. La técnica narrativa, basada en yuxtaposiciones, acerca este relato a la poesía. Algunas frases-clave («Dolor y susto en su pupila»; «En su piel; túmulos violetas»)[17] nos llevan a la conclusión de que se trata de una de las torturas a que se ve sometida una prisionera.

Otros relatos ofrecen una denuncia más directa, pero nunca en detrimento de la calidad literaria. Destacan, entre otros, *El hijo de Marcial*, de Antonio Ostornol, que plantea el problema de los desaparecidos; *Perrito*, de Luis Alberto Tamayo, que refleja la crueldad y deshumanización de los comandos militares; *Noche de perros*, de Urbina, en que se delata el régimen de terror y el miedo a las represalias.

Nos resta aún analizar las otras dos vertientes temáticas antes señaladas, y que, aunque minoritarias, no por ello son menos importantes.

La línea *alegórica* constituye una opción tanto formal como temática. En general, es la metaforización de vivencias inefables, con lo que se potencia la fuerza expresiva y comunicativa. En este sentido, destaca el relato de Alvaro Cuadra titulado *El ascensor*, que incurre no sólo en lo alegórico sino también en lo fantástico, por las transgresiones temporales que presenta. En él se plantea una situación absurda y angustiosa: un hombre queda atrapado en un ascensor eternamente. Sus gritos no obtienen respuesta. El ascensor es como una celda que lo retendrá para siempre. Escucha movimientos de gente, a su familia preguntándose por su paradero. Pasarán los años y quedará ahí inmóvil, acosado por la rabia y la impotencia. La transposición metafórica entre el ascensor y la celda es clara: «El hambre se acrecentaba, el sudor y sus deshechos habían convertido el lugar, su hogar, en una cloaca, lo curioso es que seguía con vida (...) Atrapado como un animalejo. Detenido sin que pasara hambre de muerte, sino esa hambre molestosa, no para morirse sino un poquito menos, justo para sufrir»[18]. El problema de los desaparecidos late en este texto, así como esa desesperanza que señalamos como nota definitoria de la escritura chilena de la última década: «Así pasaron años. Siempre iguales (...) él seguía allí arrinconado sin poder moverse, tullido. Ya era demasiado tarde tal vez. Tal vez no valía ni la pena moverse»[19].

La misma técnica y el mismo tono encontramos también en el relato de Muñoz Valenzuela titulado significativamente *Auschwitz*. La transposición espacio-temporal que supone el título es de por sí suficientemente sugerente. El relato incurre también en lo alegórico-fantástico, aspectos que,junto con el ascendente kafkiano, comparte con el que hemos analizado antes. En el, el protagonista, un anciano jubilado, observa a la gente —llena de vida— que le rodea mientras viaja en un vagón de metro. En

17 *Antología citada, pág. 78.*
18 Ibid. *pág. 79.*
19 Ibid. *pág. 179.*

un momento dado, el tren se detiene. Las puertas permanecen cerradas. Cunde el pánico cuando el gas empieza a invadir los vagones. «Sólo el anciano se mantenía en el asiento aspirando en grandes bocanadas el gas que le robaba la vida»[20]. De nuevo, la resignación y la desesperanza ante fuerzas irracionales constreñidoras de la libertad.

Por último, nos resta analizar la línea que hemos denominado *Fantástica*, y uno de cuyos más logrados exponentes es el relato de Antonio Ostornol titulado *Las arañas*, que comunicaría con la primera línea señalada —existencial— más que con la testimonial. El fracaso afectivo de un pintor desequilibrado (téngase en cuenta la presencia constante, en esta narrativa, del tema del amor roto como símbolo del desencanto de la generación) y su suicidio junto con la nueva amada tras dejarla plasmada en la eternidad del arte es el hilo lógico del relato, invadido también de notas absurdas, irracionales e inquietantes: el protagonista actúa como un poseído y sus cuadros muestran figuras de arañas que componen el retrato del autor «traspasado por heridas abiertas por donde fluye ancha la sangre. Y si uno persiste en esta observación atenta, ocurre lo más increíble: ese rostro, Benito llagado y sangrante, empieza a aullar»[20]. Los hipotextos que subyacen en este relato son las novelas de Ernesto Sábato *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*. Del primero se recoge la línea argumental y se reconoce explícitamente su paternidad: «(Angélica) había quedado marcada por el signo sabatiano de María Iribarne»[21]. Del segundo, la crueldad y los delirios del esquizofrénico Fernando Vidal, autor de ese «Informe sobre ciegos» que constituye uno de los hitos de la literatura hispanoamericana.

Pueden nombrarse muchos otros autores y obras que han desarrollado las líneas temáticas y formales señaladas, tanto de modo unívoco como plurívoco, pero el espacio sería interminable.

Por último, y tras este análisis, aunque extenso, siempre insuficiente, de las nuevas corrientes de la cuentística chilena, cabe volver a una pregunta que nos planteábamos en un principio: el porqué del desarrollo del cuento y de su incuestionable calidad en las letras chilenas de los últimos años, teniendo en cuenta que la tradición literaria del país que nos ocupa siempre se afianzó preferentemente en el terreno de la poesía. Cuatro hipótesis no excluyentes podrían dar una respuesta a esa interrogante.

La primera se vincula precisamente con la indefinición de la frontera entre poesía y cuento, género este último que Cortázar llamó «hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario»[22]. La mayor intensidad y el carácter críptico de ambos coadyuva para la burla de la censura oficial. Por otra parte, esa intensidad, debida a la brevedad, nos lleva a formular la segunda hipótesis, i.e. la urgencia de la comunicación, que se hace más inmediata con la menor extensión del texto. A esto se une un tercer factor, esta vez externo: los problemas de la edición. A pesar de la calidad de sus obras, los jóvenes narradores no encuentran editores debido en parte a la crisis económica chilena, y han de autofinanciar sus publicaciones o participar en revistas. Todo ello ha contribuido, a nuestro juicio, a la proliferación de la cuentística en el Chile de la última década, unido a un cuarto factor: la simiente

20 Ibid. *pág. 200.*
21 Ibid. *pág. 202.*
22 *Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento», en* La casilla de los Morelli *(Barcelona: Tusquets, 1981), pág. 134.*

que ya han dejado sembrada las generaciones anteriores, ya que los nuevos narradores son hijos de lecturas solitarias por la imposibilidad de contacto con los maestros, de los que los separa la lejanía o el exilio (e.g. Skármeta, Poli Délano). Por otra parte, es sintomático que esas lecturas no sean sólo de narrativa (Poe, Cortázar, Rulfo, García Márquez, Steinbeck, Hemingway, Faulkner, Böll, Dostoievski, Chejov, Horacio Quiroga, Vargas Llosa, Joyce, Bryce Echenique, Soriano, Henry Miller, Jorge Amado, Tolstoi, Sábato, Donoso, etc). También son importantes los poetas (Neruda, De Rokha, Huidobro, Prévert, Baudelaire, Brecht, Whitman, García Lorca, Miguel Hernández, Ginsberg, etc.).

Toda la problemática antes planteada no ha redundado, sin embargo, en detrimento de la calidad de estas obras. Se trata de una escritura que sintetiza todos los logros de movimientos anteriores y los reelabora para, con sus propias aportaciones, llevar esta narrativa a altas cotas de calidad estética. No hay experimentalismo vacuo ni realismo servil, sino una escritura de síntesis cuya nota dominante es la de la madurez.

Selena Millares
y Alberto Madrid



En un acto de la campaña por la recuperación de la democracia. (Foto: Jacobo Borizon)

De las hogueras a la imprenta
El arduo renacer de la narrativa chilena

Igual que sucedió en otros ámbitos de la vida nacional, el fenómeno dictatorial contribuyó a perfilar en no escasa medida las grandezas y miserias de la narrativa chilena en al menos los tres últimos lustros. Sus grandezas, por lo que para sus cultores supuso —en especial para los más jóvenes— el gesto rabioso, admirable, de sobreponerse a las botas, o al sopor de un país en permanente estado de sitio, y negarse a desertar del papel en blanco, para seguir escribiendo contra viento y marea, en un contexto de censura generalizada y endémico decaimiento del mercado editorial a nivel no ya sólo de Chile sino regional. Un factor que determinó el carácter inicialmente vacilante de la actividad literaria, sometida a los embates represivos del modelo autoritario o, como contrapartida, a las exigencias del dogmatismo militante, posibilidad esta última que postulaba como única y más legítima opción estética el recuento semiclandestino de una realidad opresiva, lo cual suele configurar un cerco adicional a la labor del creador. Como bien ha resumido la situación el escritor chileno Jorge Edwards, echando mano a una frase de Isaac Babel, «los poetas y escritores se convirtieron a la fuerza en *maestros del arte del silencio*». De todo ello resultó, cuando menos en los primeros años de la dictadura, el prolongado discurrir de la narrativa local por una tierra baldía, un país tomado por asalto, cuyos atracadores optaron por expulsar de su seno a una generación completa de narradores y redujeron a las generaciones emergentes a la recompensa mezquina de los concursos literarios y los talleres a puerta cerrada, al cultivo de la ocasionalmente denominada «estética de la resistencia» y, en el peor de los casos, al mutismo. No fue, ni con mucho, la consecuencia más aplastante del período dictatorial. Peor les fue a los que sufrieron directamente el garrote policial o el secuestro alevoso de algún familiar, o a los que hubieron de presenciar la progresiva desnutrición de sus vástagos. Cuando menos los escritores siguen hasta hoy bien alimentados, algo que siempre atenúa su cuota de heroísmo en tiempos de crisis.

En fin, a las puertas de la transición a la democracia, es hora de posponer la reflexión lacrimosa y recomponer sobriamente el panorama de las letras chilenas actuales, abarcando a las generaciones literarias precedentes y las que inician su andadura, ambas enfrentadas al desafío ineludible de reescribir nuestra historia y nuestros mo-

dos de ser, con el pie forzado de la institucionalidad espuria que la dictadura deja tras de sí. Resta ver si la actividad narrativa local logrará sumarse al fin a los vientos renovadores o habrá de insistir en el relativo marasmo que la ha caracterizado en los últimos años, algunas de cuyas condicionantes cabe examinar aquí, ahora, a modo de provisorio diagnóstico, antes de aludir a sus protagonistas.

Atrofia del mercado editorial a nivel local

En una suerte de condicionamiento pavloviano, los términos aparejados de «mercado editorial» generan un inmediato sobresalto en muchos escritores chilenos, con la probable excepción de quienes han publicado sus obras en el extranjero, menos reticentes a capitalizar eventuales derechos de autor y vivir de ellos. En el interior, en cambio, muy pocos piensan en cobrar *royalties;* los cuentos circulan entre los amigos y acceden gratuitamente a los pocos espacios disponibles en revistas culturales y de otra índole. No es sólo que los autores no cobren; además han de sentirse agradecidos de que las mencionadas publicaciones les concedan su espacio. En cuanto a la producción de largo aliento, lo más habitual son las autoediciones, financiadas por el autor (o sus familiares), en virtud de lo cual proliferan los sellos editoriales sin otro destino que el de acoger la única obra de un único autor, que es a la vez el fundador del sello en cuestión. Son colecciones editoriales de un solo título, para autores de un solo libro.

Difícil es establecer la génesis de esa atrofia y este singular rechazo a la idea de comerciar con la propia obra literaria, destino natural de la misma en otras latitudes, como Europa Occidental y el resto del mundo desarrollado. Será, en parte, por las restringidas dimensiones del mercado chileno de lectores, pero esta hipotética disculpa pierde fuerza si consideramos que el destino natural de cualquier autor de habla hispana es, eventualmente, la totalidad de América Latina y España, un mercado lector suficientemente amplio y motivador. Será, también en parte, gracias al desprestigio que la noción de *mercado* conlleva hoy en Chile y en otros países del área, por obra y gracia de la escuela de Chicago. Lo cierto es que el neoliberalismo descarnado y sus prácticas no han incidido gran cosa en el sector editorial, cuando menos en lo que hace a la producción novelística y cuentística, donde los propios autores financian sus ediciones y todo se regala, para que cada uno pueda gratificarse cuanto antes, a temprana edad, al ver su nombre en letras de molde.

Es lícito, pues, hablar de una atrofia del mercado editorial, lo cual presupone que hubo tiempos mejores y que a ellos sobrevino la desgracia. Los hubo, en efecto, y sus coordenadas más optimistas coinciden con las décadas antecedentes al golpe militar, época en la que la educación general básica era un derecho inalienable de todo chileno —exigencia recogida en la Ley Obligatoria de Instrucción Pública de 1939— y en que «gobernar era educar», el lema de los sectores reformadores más lúcidos



de la sociedad local, dos factores que por sí solos contribuyeron a potenciar el nivel lector del país. Eran tiempos fructíferos, en los que los intelectuales de prestigio mundial desarrollaban su labor investigadora y publicaban en Chile, como fue el caso del sociólogo francés Armand Mattelart, el catedrático español Enrique Tierno Galván (que luego habría de jugar un papel histórico en la alcaldía de Madrid) o el economista argentino Raúl Prebisch. La actividad editorial iba aparejada al florecimiento de la vida académica y cultural; según las cifras de la UNESCO, a pesar de la menor importancia relativa de Chile como centro editorial en el mundo de habla hispana, entre 1968 y 1970 la cifra promedio de primeras ediciones publicadas anualmente oscilaba en torno a los 1.200 títulos. A ello cabe sumar los congresos de escritores celebrados en 1962 y 1969, en la ciudad austral de Concepción y en Santiago, donde las grandes firmas del llamado *boom* hispanoamericano se reunieron tempranamente para asentar las bases de su florecimiento ulterior como creadores. Lo más emblemático de la vida editorial bajo el gobierno de Salvador Allende fue, posiblemente, la actividad incesante de la conocida editorial Quimantú, que multiplicó las ediciones masivas, y a bajo precio, de las grandes figuras y obras de la literatura universal y canalizó la producción de los nuevos autores del momento.

El golpe de Estado puso fin a la efervescencia cultural y la pujanza editorial: ya en 1975, dos años después de la sublevación militar, la cifra de primeras ediciones descendió a 628 títulos, vale decir a la mitad, y la curva decreció paulatinamente a 529 títulos en 1976 y 387 en 1977, con un ligero repunte de 432 títulos en 1978. Entre sus objetivos inmediatos, el nuevo autoritarismo militar se propuso la eliminación del acervo intelectual inmediato, por considerarlo el nutriente ideológico de los enemigos internos y externos de la nación. La editorial Quimantú quedó reducida a una industria editorial de cobertura limitada —Editorial Gabriela Mistral— y sus ediciones masivas fueron consumidas por las hogueras callejeras —al más puro estilo berlinés—, arrojadas al mar o guillotinadas en la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, para el mejor aprovechamiento de los residuos.

Colapso del mercado latinoamericano y nuevos indicios en Chile

A los embates dictatoriales en variados puntos del continente, siguió, a contar de 1982, el colapso del mercado editorial latinoamericano en un sentido amplio, cuando México suspendió los pagos a las ediciones importadas desde la península. A partir de entonces, el escritor chileno, como sus colegas del continente, deambula extraviado en el territorio hostil de las grandes editoriales de habla hispana, indiferentes a su quehacer. «No habrá, de momento, otro *boom* hispanoamericano porque no hay quien compre los libros», oí comentar en cierta ocasión a un editor español, antiguo expor-

tador a América Latina. Descontando la soberbia implícita en sus palabras —que acaban reduciendo a los grandes nombres de la narrativa continental a una simple cuestión de promoción y ventas, en una actitud compensatoria que cada tanto resurge en la península ibérica—, su frase alude a algunos hechos ciertos, como es por ejemplo la posibilidad certera de que la cadena de importaciones y exportaciones editoriales entre España y América se siga debilitando en el futuro a consecuencia de la inestabilidad económica regional, que no favorece en absoluto la compra de libros. Es poco probable que los mismos bonaerenses que hoy asaltan supermercados lo hagan para llevarse las obras completas de Borges en lugar de un filete. El deterioro económico explica en parte el momentáneo repliegue de las letras hispanoamericanas, en beneficio de la llamada nueva narrativa española, que brilla con luces propias y ha tenido, hasta aquí, buena acogida por parte del público lector español. Preciso es recordar, en cualquier caso, que el mercado editorial funciona en la actualidad, queramoslo o no, a base de ciclos y modas y que los postergados de hoy serán necesariamente las luminarias de mañana.

La paradoja de todo el proceso está configurada, precisamente, por el caso de Chile. Siendo uno de los pocos países donde proliferó la auténtica quema de libros y la reducción de la actividad editorial a su mínima expresión, las cifras macroeconómicas locales, relativamente optimistas dentro de la catastrófica situación continental, permiten suponer que ese progresivo deterioro de la actividad editorial ha tocado a su fin, dando paso al ansiado repunte en cuanto a edición y venta de libros. Hay en lontananza pequeños y felices indicios en ese sentido, favorecidos indudablemente por la democratización en ciernes. Varios sellos editoriales de fama mundial han abierto, de un tiempo a esta parte, filiales en Chile: Planeta, Brugera (que, nueva paradoja, subsiste en Chile aunque ha desaparecido en la península), Grijalbo (asociada al grupo Mondadori) y otras. Varias editoriales locales («Aconcagua», «Pehuén», «Emisión», para citar sólo las de mayor repercusión) parecen haber conectado con el público lector, generando tiradas masivas de algunos de sus títulos, principalmente de los textos que se han ocupado de desnudar las claves políticas gatilladoras del golpe militar, un tema obviamente candente en la transición que se inicia.

Así pues, hay editores y hay lectores eventuales, con un incipiente poder adquisitivo, cuando menos en Chile. Lo que sigue faltando son escritores compenetrados con su oficio, persuadidos de que todo ello no constituye ningún improvisado sacerdocio o una actividad de índole sacrificial, sino una ocupación más o menos burocratizada, que ha de culminar, en el mejor de los casos, en la venta de ejemplares y la acumulación provechosa de derechos de autor, sin que nadie haya de avergonzarse por ello. El mismo país que hoy hereda el libremercadismo implacable y las nociones de rentabilidad de la escuela de Chicago sin oponer mayor resistencia a tales premisas, se niega a incorporarlas mínimamente a la actividad literaria, que sus más recientes cultores —los que han madurado literariamente bajo la dictadura— desarrollan aún como una sencilla afición de fin de semana, para luego obsequiar sus obras al mejor

postor o bien realizar con ellas autoediciones de tirada limitada. En rigor, no es tanto un mercado editorial atrofiado, sino un país donde la oferta novelística o cuentística más reciente —la de la generación que hoy transita por la treintena y se apresta a asumir el papel protagónico dentro del panorama literario local— no acaba de recuperar la confianza en sí misma, aún vapuleada en su espectro vivencial por la ruptura institucional de 1973. Huérfanos del consejo de sus mayores —que, como veremos, estaban fuera del país—, el golpe militar impuso adicionalmente a los nuevos prosistas, como escenario de su actividad creativa, un país con censura de publicaciones y represión generalizada de la actividad cultural disidente. Ante ello, las nuevas generaciones hubieron de refugiarse en alternativas como los concursos literarios —incluso los organizados por entidades gubernamentales— y los talleres de narradores, dos instancias que perviven hasta hoy, con todas sus ventajas y obstáculos a cuestas. Las ventajas son evidentes. Clandestinizada la vida cultural por efecto del golpe de Estado, reducidos en su accionar a las catacumbas de la intelectualidad disidente, cuando menos en los primeros años de la dictadura, la única vía de salida con que contaban esos jóvenes narradores para su producción incipiente eran, precisamente, las publicaciones marginales, los recitales en entidades alternativas al régimen, los certámenes y talleres literarios. Esto les contaminó, quizá, de cierta reticencia a llegar con sus obras a un público lector más amplio, una actitud riesgosa de la que deben precaverse, para no quedar relegados a la condición de eternos aspirantes: de discípulos indefinidos, que sobrepasan la treintena y se conforman poco a poco con el rótulo algo descorazonador de «una futura promesa literaria», lo cual es una forma como cualquier otra de contribuir al *status quo* generacional. Ya lo dijo bien claro, en su momento, papá Sartre: ninguna generación literaria instalada en las glorias de su obra ya consolidada deja vía libre, así como así, a las generaciones por venir. Hay que tomar por asalto, en cada ocasión, el Olimpo de las letras locales, única forma de asumir en plenitud el oficio de escritor. «Escribir es darse de bofetadas», nos dice Ishmael Reed, un autor hoy en boga en los comidillos neoyorquinos, y quizá resulte una sugerencia atendible. Quizá resulte provechoso, para la nueva narrativa chilena, darse mínimas bofetadas con sus predecesores, en esta hora de transiciones y vuelcos históricos impensados. Han crecido, esas «jóvenes promesas», en la sumisión y las claudicaciones, huérfanos de modelos y editores comprensivos. No son, *stricto sensu*, deudores de nada, ni siquiera de la crítica periodística, reducida hoy en el país a su mínima expresión. Están en posición de renovar ahora la ira de los *angry young men* británicos y motivos no les faltan. Han sido vapuleados y coartados durante tres lustros para que aprendieran a comportarse, pero no tienen que seguir comportándose. A no olvidar lo que dice Vizinczey en su *Verdad y mentiras en la literatura:* «Hay dos clases básicas de literatura. Una ayuda a comprender, la otra ayuda a olvidar; la primera ayuda a ser una persona libre y un ciudadano libre, la otra ayuda a la gente a manipular a los demás». Es la oportunidad de ser, de una vez, ciudadanos libres, en nuestra ciudad cívica y también en lo literario.

Las generaciones precedentes

Como quizá resulte evidente a estas alturas, estas líneas apuntan, ante todo, a establecer las claves de la más reciente producción cuentística y novelística del país. De las dos generaciones precedentes, existe suficiente documentación hasta aquí como para insistir en sus nombres y su resonancia particular. De todas formas, conviene echar una ojeada somera a sus rasgos generacionales y sus logros, en la medida que todo ello —o su ausencia— han condicionado la labor y el período de gestación de la generación literaria que hoy comienza a germinar en el país.

La generación del 50. La primera de ellas es la que en su día fuera denominada «generación del 50» (aunque los especialistas en literatura han precisado luego la fecha de su irrupción en torno a 1957), que se gesta en la segunda postguerra mundial y salta a la palestra a finales de los años cincuenta, aglutinando a algunos nombres de evidente significación a nivel local y/o internacional, como los de José Donoso, Jorge Edwards, Guillermo Blanco, Enrique Lafourcade, Claudio Giaconi y Enrique Lihn. Son los hijos del desencanto que sobreviene al término de la mencionada conflagración bélica —la más siniestra y abarcadora de cuantas ha habido hasta hoy— y maduran generacionalmente en los avatares pesimistas de la guerra fría, con la masacre colectiva a sus espaldas y los malos augurios de nuevas confrontaciones ante sí. Claudio Giaconi, miembro destacado de este grupo generacional, quien luego derivaría voluntariamente al silencio literario, resumió en su día las razones de sus coetáneos: «Los hombres y mujeres que en la actualidad oscilan entre los veinte y los cuarenta años han nacido con una herencia desastrosa; han nacido de un mundo en descomposición, atemorizado, amenazado, acobardado...». A pesar de tan graves condicionamientos, su época es, al mismo tiempo, la de la expansión económica sin precedentes a nivel internacional, merced a lo que los especialistas suelen conceptualizar hoy como «el boom de la energía barata», un ciclo de enriquecimiento y desarrollo progresivo que habría de prolongarse hasta principios de los años setenta. Análoga expansión se verifica en el ámbito de las letras hispanoamericanas en un sentido amplio, que habrán de ocupar el centro de la escena cultural mundial durante al menos dos décadas, a contar de 1965. Y es la generación del 50 la que nutre con sus «cuadros» a ese movimiento de alcances universales, caracterizado en Chile por el rechazo vehemente que sus representantes manifiestan hacia el provincianismo telúrico y el compromiso político de sus predecesores literarios: la generación neorrealista de 1942. Exhiben, además, un voluntario cosmopolitismo de su estrategia narrativa, que absorbe buena parte del experimentalismo formal desarrollado en nuestro siglo por la narrativa anglosajona. No es el caso de reseñar aquí en detalle la producción novelística de los hombres del 50, suficientemente conocidos del público español y de habla hispana. Su maduración y entrada en vigencia —como narradores— es, en un sentido estricto, anterior al golpe militar y las vicisitudes de la época dictatorial. Muchos de ellos ejercen su actividad creativa en el extranjero, donde permanecen luego del

alzamiento y redondean su labor, inevitablemente condicionados ahora por lo que acontece en Chile y los ecos que ello suscita en la escena internacional. Valga aludir, como ejemplo de esto, a una parte de la novelística que Donoso genera a partir de 1978, con títulos como *Casa de campo,* una alegoría del quiebre institucional chileno, que le significa obtener el afamado Premio de la Crítica Española, o *El jardín de al lado* (1981), una cruda y reveladora semblanza del exilio chileno y sus claudicaciones.

La generación novísima. La segunda de las generaciones aún vigentes dentro del panorama literario chileno es la denominada formalmente «generación del 72», que en su día recibiera el promisorio, aunque poco original, calificativo de «autores novísimos». Es la generación que entra en escena en el trienio de la Unidad Popular, sumándose a las reformas sociales que propugna el desafortunado intento chileno de edificar el socialismo por la vía de las urnas. Entre sus nombres más destacados cabe mencionar a Antonio Skármeta —que en 1968 se alza con el Premio Casa de las Américas, hecho que amplía la resonancia de su obra cuentística a toda América Latina—, Mauricio Wacquez, Poli Délano y Ariel Dorfman. Será el propio Skármeta quien, con el título de su obra primeriza, *El entusiasmo,* defina el espíritu optimista que anima, cuando menos en un principio, a esta generación, un afán fundado en las transformaciones sociales que, con ingentes dificultades, van perfilándose por aquellos años en el país, coincidiendo con la época en que este grupo de nuevos autores aspira a hacerse con el protagonismo de la escena literaria. Transformaciones con las que todos ellos se sienten solidarios. Ello se hace evidente en la definición que Skármeta propone de aquella época: «Es una excelente oportunidad para la esperanza, para la participación. Vivimos, al fin, nuestra cotidianeidad no más como el reiterado, escéptico y dormilón paisaje que era el país de las burguesías, sino como historia, tensión, futuro». Noble caracterización de un proceso y una época que, a la luz de lo ocurrido luego o la crisis actual del llamado socialismo real, nos suena inevitablemente cargada de cierta ingenuidad. El entorno cambiante y vertiginoso que rodea a la generación del 72 o «generación novísima» influye en sus modos de contar. Hijos de la emergente civilización tecnotrónica, su estilo es tan vertiginoso como el de los medios audiovisuales y superpone los diversos acontecimientos y planos de lo real, como ocurre con la narración «en mosaico» del medio televisivo. Pero las coordenadas más restringidas de su entorno inmediato, aparte su compromiso político, les impulsan a su vez a atesorar lo efímero y cotidiano, en lo cual se percibe una influencia no calculada del *nouveau roman.* Para los autores de esta generación, ello representa una valiosa posibilidad de referir cuanto acontece a su alrededor, incluido el entusiasmo que suscitan los cambios sociales en democracia, incluida la micro-cultura de sus congéneres, el lenguaje juvenil (que contamina sus textos) o los subgéneros literarios, como las telenovelas, que ellos dignifican hasta conferirles el debido status literario. A todo ello alude el calificativo de «infrarrealismo» que suele adjudicarse a esta generación, un rótulo que el propio Skármeta se encarga de legitimar cuando afirma: «Este es el arte que a mí me interesa; está claro, si es este mi mundo, no es el arte que busca

su inspiración y sus productos en los recovecos de la intimidad ni en los grandes episodios, sino en la trivialidad más infrarreal».

Buena parte de esta generación canalizó su producción inicial en las editoriales surgidas o potenciadas al calor de la Unidad Popular y desarrolló, aparte su actividad creativa propiamente tal, labores docentes en las universidades chilenas. Eso unido a sus simpatías declaradas por el gobierno de Salvador Allende hizo recaer sobre ellos el estigma condenatorio del poder instaurado con el golpe militar de 1973, en virtud de lo cual, casi todos acabaron exiliándose, de manera forzada o voluntaria. Como ya vimos, algunos de los miembros más destacados de la generación precedente habían abandonado antes el país (como ocurrió con José Donoso o Jorge Edwards, este último atendiendo a sus funciones diplomáticas), pero su desplazamiento no adquiere el dramatismo y la urgencia del exilio impuesto, o autoimpuesto, que viven los «novísimos». A partir de aquí, el derrotero de estos últimos se diversifica y expande o bien se hace vacilante, una consecuencia quizás atribuible a la diáspora que protagonizan. Un fenómeno que a la vez diversifica, pero hace difusa para ellos, la figura de sus potenciales lectores. El crítico uruguayo Angel Rama —lamentablemente fallecido, años después, en accidente de aviación— conceptualizó este fenómeno a finales de los setenta, en pleno auge del nuevo autoritarismo militar latinoamericano: «El escritor exiliado funciona en relación con tres públicos potenciales que, por familiares que sean, se encuentran en distintas circunstancias: el público mayoritario del país o cultura en el cual se encuentra instalado provisoriamente; el público también amplio de su país de origen al que aspira a continuar hablando, no obstante las trabas que imponen las dictaduras para la circulación de su mensaje; y el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora, el cual no puede asimilarse simplemente al del propio país de origen por las nuevas situaciones que está viviendo». Enfrentados a este dilema, muchos de los autores «novísimos» emigrados a raíz del alzamiento militar optan, en primera instancia, por reeditar sus obras precedentes en el extranjero, fenómeno coincidente con el interés mundial por el llamado «caso chileno». En esta fase de reformulación de la propia trayectoria creativa, muchos nombres se diluyen en el silencio, como Ernesto Malbrán o el muy notable Salomón Meckled.

En 1980 los supervivientes literarios de entre los «novísimos» inician su maduración definitiva como creadores, lo que supone la edición de algunas piezas notables (piénsese en la novela *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez, editada con cierta resonancia en España) o la incursión fructífera en otros géneros, como es el caso de Skármeta y su película *Ardiente paciencia*, que describe los días postreros de Pablo Neruda y se hizo acreedora al prestigioso galardón del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, aparte ser editada luego en su versión novelística. Poli Délano había escrito ya, tiempo antes, *En este lugar sagrado*, novela que recrea el escenario del golpe militar a través de un individuo enclaustrado en un baño (ese sagrado lugar) el día de los hechos, en lo cual se manifiesta el afán compartido por

casi toda esta generación de explicar, en el nivel de lo literario, la «ruptura de septiembre» y el quiebre de la institucionalidad democrática.

La prueba evidente de la fragmentación que el núcleo de esta generación experimenta a raíz del golpe estriba, muy probablemente, en que muchos de sus integrantes irrumpen tardíamente en la escena literaria, desligados del tronco fundamental, es decir, del segmento que emigró del país en 1973. Es, tal vez, el caso de Isabel Allende, que por edad coincide con el espectro de los «novísimos», aunque su temática y estrategia narrativa la convierten en heredera directa de los patriarcas del llamado *boom* hispanoamericano. Es preciso mencionarla aquí, considerando el impacto comercial de su obra novelística en la década de los ochenta. También en el interior afloran todavía hoy a la superficie narradores de primera línea, como es el caso de Jaime Riveros (nacido en 1946, asimilable por tanto al segmento más joven de la «generación novísima»), que acaba de publicar en 1988 su primera novela, *La espera,* en la cual se detecta el poderoso influjo dostoievskiano de las *Memorias del subsuelo,* influjo bien asimilado por Riveros, para ponerlo, en este caso, al servicio de un episodio trágico-amoroso también relacionado con las circunstancias del alzamiento militar. Otro nombre adscribible a esta generación, que emerge a su vez tardíamente, es el hoy conocido Francisco Simón, proclive a una óptica literaria decididamente comprometida con la denuncia del militarismo y sus facetas más grotescas, sin desechar la ironía y el buen humor. Ha publicado algunas de sus piezas fundamentales (*El informe Mancini, Los mapas secretos de América Latina*) en editoriales españolas, lo cual le ha permitido acceder al público de variadas latitudes.

Hoy el grueso de la «generación novísima», igual que sus antecesores del 50, están de vuelta en el país, para concluir su reinado literario. Han vuelto los padres y abuelos para reencontrarse con la promoción emergente. ¿Será quizá demasiado tarde para que puedan reconocerse mutuamente?

La generación emergente

«Nuestro *hábitat* ha sido la violencia». Con esta reveladora afirmación se inicia el prólogo a *Contando el cuento,* antología primeriza de la nueva promoción de narradores chilenos, la que hoy oscila en torno a los treinta y cinco años. Son palabras de Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela, dos hábiles narradores e integrantes de la mencionada promoción y autores de la mencionada antología. Un esfuerzo que, como toda recopilación generacional temprana, evidencia algunas exclusiones relevantes pero constituye, de todas formas, un panorama inicial de la generación emergente, a un paso de hacer su ingreso coordinado en la escena literaria local y regional. La frase citada resume con precisión la impronta psicológica de ese nuevo frente generacional que no protagonizó directamente los acontecimientos conducentes al alzamiento militar pero sufrió de todas formas sus consecuencias y se vio forzado, durante

los años de la represión más desaforada, a llorar a sus víctimas y añorar, con sus mayores, la arcadia perdida entre el fuego y las bayonetas. Fue un prolongado velatorio, de cuya legitimidad nunca llegó a estar del todo persuadida. Por eso, lo que identifica a la nueva narrativa chilena es el escepticismo. El escepticismo o la ambigüedad ideológico-valórica que impide a sus integrantes hacerse cómplices de la barbarie militar (lo cual les impulsa hacia posiciones de denuncia, progresistas), pero les niega a la vez la convicción necesaria para defender un proyecto político desdibujado en la memoria histórica, que ni siquiera recuerdan con precisión, cuya defensa suponía además, hasta hace pocos años, serios riesgos para su integridad física (lo cual les conduce al repliegue y el conservantismo). Son escépticos a pesar suyo, al igual que sus coetáneos de la península ibérica —desencantados de haber nacido para sólo aguardar la muerte de Franco junto a sus mayores— o la nueva hornada de prosistas norteamericanos. Es, quizás, el espíritu de la época, que sus cronistas más jóvenes encarnan; ante el colapso de la Europa del Este, ante la crisis de las utopías del siglo, sólo queda la duda y ante la duda se abstienen, porque el futuro ya no existe y los profetas de toda ralea han sido burlados por los hechos.

En Chile, el escepticismo de la narrativa más reciente surge como consecuencia directa del vuelco histórico de 1973, con el golpe militar, que alcanza en sus efectos a dos generaciones de narradores: la de 1972, forzada al exilio, y la generación actual, los prosistas emergentes, forzados a la orfandad literaria, al silencio y el repliegue, cuando menos en sus años de formación: en ese período que va de 1973 a 1985, año en que despuntan sus primeras obras, en antologías y otras publicaciones.

Entre el fuego y la niebla. Pero es ese período de formación inicial, en los años inmediatamente posteriores a la rebelión militar, el que va a delimitar su temática y estrategias narrativas. Y hay varios símbolos o metáforas que condicionan de manera ineludible dicha formación. En fecha relativamente reciente, Mario Osses, miembro destacado de esta generación incipiente de prosistas, ha contribuido a sistematizar tales símbolos en un exhaustivo análisis de la narrativa chilena más reciente: *El cuento en Chile desde 1970,* editado por la Universidad Complutense de Madrid. Es, sin duda, el estudio más completo, y posiblemente el único hasta aquí, de las coordenadas en las cuales aflora la última promoción de narradores, que Osses designa transitoriamente como la «generación de 1987». De su análisis aflora, como eje fundacional de la misma, el sentimiento de orfandad literaria que se apodera de sus miembros tras el golpe, al comprobar que sus antecesores generacionales, los viejos maestros de la generación del 50 y también los «novísimos», han abandonado el país años antes o bien impulsados por los acontecimientos. En el horizonte inmediato, quedan tan sólo la represión de los sectores académicos residuales, el patrioterismo machacón del poder militar en los medios de comunicación, la amenaza flagrante a cualquier actividad u opinión disidentes. El fuego, la guillotina y la niebla, son los tres pilares metafóricos que Osses elige, de manera certera, para delinear el entorno germinativo de sus camaradas generacionales. El fuego —el mismo que arrasó el palacio de gobierno—

consume literalmente las publicaciones que el nuevo orden autoritario considera una amenaza para su propia estabilidad. Las hogueras generan, en quienes les contemplan, percepciones acordes a su intensidad abrasadora. «El fuego o su referencia simbólica», precisa el autor de la metáfora, «generó también una actitud. Aparte de encarnar el objetivo de limpieza cultural (esta vez limpieza en su doble acepción: del paisaje urbano y de individuos peligrosos), verificó con su combustión la eliminación purificadora de contenidos culturales desestabilizadores para el nuevo orden [...] y no es preciso recordar, con este motivo, las calles de Santiago iluminadas por inmensas hogueras que exorcizaban al demonio agazapado en libros prohibidos [...] La intensidad de las purgas textuales sentó un precedente arquetípico en la memoria colectiva e hizo evocar la diada hitleriana o contrarreformista de pureza/bastardía [...] Empujados por el entorno de manera refleja —muchos de sus integrantes eran, durante el fuego, adolescentes que vieron en diferido las imágenes televisivas del incendio del palacio presidencial—, y radicalizados durante su período de formación universitaria entre los años 1975 a 1983, la generación de 1987 asume la bastardía, virtualmente eliminada, como condición específica de marginalidad». La guillotina cercena lo que se salva de la hoguera, para reconvertir el material subversivo en papel aún aprovechable, carente, eso sí, de los contenidos abolidos por decreto. La realidad se torna difusa en sus contornos, como un paisaje después de la batalla, envuelto en niebla, ambiguo y amenazante, y eso incluye los principios de convivencia más elementales: el poder recién instaurado elimina selectivamente a sus súbditos, pero les aclara que todo ello es por su bien. La contradicción en los términos que el orden totalitario propone abarca desde luego a sus víctimas. Al decir de Osses, «la violencia dirigida, sistemática y tecnificada ha desgajado [en esas circunstancias] la moral de convivencia. Muchos hombres, destruidos por el ejercicio de coerción, se convirtieron en delatores. Muchos otros se replegaron, ausentándose del entorno. El individuo se disoció drásticamente de la comunidad donde antes había sido altamente participativo. La dimensión unitaria del hombre, tejida por su proyección social inmediata, quedó fragmentada en deseos truncados, ejes temporales diversos, planos reales transpuestos...». Análogo sentimiento de inconclusión aflora en otros integrantes de esta promoción: «Algo quedó truncado, suspendido en el tiempo. Ibamos hacia otra parte, no a este mundo oscuro que se nos imponía a sangre y fuego», nos dicen los ya citados Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela.

Subterraneidad literaria y vocación marginal. La primera reacción de la nueva camada de narradores es, cuando menos al principio, la de replegarse y clandestinizar su actividad creadora. El asedio contra las publicaciones genera autocensura en los editores supervivientes (que no se arriesgan a perder nuevas ediciones) y una suerte de «subterraneidad literaria» en los jóvenes autores. Se sienten, todos ellos, espíritus marginales, a su pesar o bien por vocación propia, también por solidaridad inevitable con los restantes marginados por el nuevo orden militar. Ello determina sus contenidos temáticos, donde predominan la violencia y los personajes entre bambalinas, los

músicos callejeros, las mujeres que aguardan infructuosamente a algún familiar, los torturadores desahuciados, los exhibicionistas de acera. Pero no por ello asume el tratamiento de esos mismos personajes una cualidad «militantista» o panfletaria, porque a su vocación marginal la nueva generación de narradores añade saludablemente el escepticismo ya mencionado, su desconfianza en las verdades absolutas, que su época y coordenadas históricas hicieron saltar por los aires. Buena muestra de ello es la obra de Marco Antonio de la Parra, que ha orientado su quehacer fundamental a la dramaturgia. El espectador español habrá de recordar, quizás, una de sus obras, *La secreta obscenidad de cada día,* representada en Madrid en 1987 en el contexto de un encuentro de artistas y creadores chilenos del interior o bien residentes en España *(Chile vive)*. En dicha obra, dos exhibicionistas callejeros confluyen en las afueras de una escuela para disputarse el derecho a lucir sus partes pudendas ante los escolares. Con el correr de la obra, comprobamos que ambos han colaborado previamente en las huestes dictatoriales como torturadores de menor cuantía, pero De la Parra sostiene hasta las últimas consecuencias el afán de no evaluar a sus personajes y brindárnoslos, más bien, en toda su derruida humanidad. En otros autores prevalecen los ambientes universitarios, como es el caso de Carlos Franz, que acaba de lanzar a las librerías chilenas, con buena receptividad de la crítica local, su novela *Santiago Cero,* donde se patentiza, una vez más, en los protagonistas juveniles el escepticismo de toda una generación. Igual cosa acontece en la novela inédita *El homenaje,* del propio Osses, que refiere con gran estilo y prosa depurada la atribulada realización de un cortometraje en los días problemáticos de la represión, desnudando sus efectos sobre las relaciones amorosas o las mejores intenciones de sus protagonistas.

Otro eje temático a señalar es el de la conflictiva relación padre-hijo, que nuclea la acción de al menos dos novelas relevantes dentro de esta promoción: *La última condena,* de Juan Mihovilovic, que ensaya en dicho texto una recreación del universo rural chileno mediante una estrategia narrativa vertiginosa, y *El tesoro de la isla Mariposa,* de Radomiro Spotorno, que adopta deliberadamente el tono exteriorista de una novela de aventuras, siempre con el tema del padre y su sombra como eje articulador del relato, en lo cual se detecta quizás una manifestación del conflicto que toda esta promoción experimenta ante las figuras de autoridad.

Claridad del estilo. Un rasgo a destacar en casi todos los nuevos autores es su adhesión implícita a una suerte de pureza formal, a un lenguaje normativo, funcional, alejado de la experimentación que caracteriza al de la «generación novísima». Son autores mesurados, adictos a la narración lineal, convencional, sin altibajos. En la génesis probable de esta tendencia destaca, tal vez, la necesidad colectivamente sentida de rescatar los signos tradicionales que el fuego destruyó, lo cual se traduce, en última instancia, en una suerte de conservatismo formal o literario. Algunos de sus representantes son, en este sentido, auténticos estilistas, como es el caso de Carlos Iturra, cuentista de prosa muy cuidada, quien, extremando su afinidad con el universo borgiano, ha titulado uno de sus volúmenes *Hombre de la esquina rosada y otros*

cuentos. Es imposible hacer justicia aquí a todos y cada uno de los jóvenes narradores. Valga decir únicamente que hay otros excelentes cultores del relato breve y la narrativa de largo aliento, como son Antonio Ostornol, Pía Barros, Sonia González, Roberto Rivera, Pablo Azócar, Gonzalo Contreras, Diamela Eltit, Luis Alberto Tamayo y otros de los nombres incluidos en las antologías hasta aquí editadas por el grupo.

Controversias intrageneracionales. Surgida en un contexto opresivo, la generación posterior al golpe no es ajena a las disputas y controversias que suelen aflorar en el seno de todo frente generacional en fase embrionaria. En este caso, la escisión fundamental viene dada por la emigración de parte de sus integrantes al extranjero, a finales de los setenta y principios de los ochenta, muchos de ellos hastiados de la inanición cultural a que los condenaba la dictadura en el interior. Es el caso del propio Osses, de Claudio Jaque —hoy de vuelta en el país, tras publicar Esos pequeños equilibrios, una magnífica y satírica novela de espionaje, en la filial española de Bruguera, cuando aún existía— o de Luis Sepúlveda, residente hasta hace poco en Alemania, quienes han obtenido premios y consolidado sus primeros pasos editoriales en un medio tan competitivo como el de la Europa Occidental, pese a lo cual sus coetáneos del interior ignoran su actividad. Baste señalar, para ejemplificar sin falsa modestia ese alto grado de competitividad y exigencias, que mi propia novela inaugural, *El infiltrado,* hubo de hacer antesala durante un año y medio en la filial española de Mondadori antes de que esta casa editorial se resolviera a adquirirla y lanzarla al mercado a finales de 1989. Y que tan sólo en España se publican en total unos cincuenta mil títulos al año, cifra que da la medida de lo muy difícil que resulta posicionar y vender uno de esos títulos en el mercado español.

Existe, qué duda cabe, una escisión entre ambos segmentos de la nueva narrativa chilena —los autores del interior y los de fuera— pero su reencuentro en un espacio cívico más habitable puede contribuir a superar esa brecha, merced a la amplitud de miras y la serena maduración de cada proyecto individual que la democratización del país habrá de favorecer. Es lo que ya proponía —esa amplitud de miras— hace algún tiempo Gregory Cohen, joven cuentista y autor teatral integrado a su vez con honores en la nómina de la generación en ciernes: «Ya no se trata solamente de desvelar la situación misma, la causa de una crisis; se trata además de superar una coyuntura, perfeccionarse, alcanzar madurez en el oficio elegido, ampliando la visión de las cosas, reflexionar permanentemente, y ya no sólo burlarse amargamente de una realidad adversa, inclinarse de forma total o parcial a un tono compasivo, lastimero o didáctico, sino de conjugarlo todo y propender a un tono sempiterno, universal, más allá de las necesarias reconstituciones veristas...».

Es precisamente la idea: ampliar nuestra visión de las cosas, para dejar finalmente atrás toda condición marginal y asumir el protagonismo que nos está señalado.

Jaime Collyer



José Balmes:
Pintura n.° 4 (1989)

Nosotros, los finiseculares

Sólo los ornamentos funerarios/ fueron
tus posibilidades/ de belleza.
Hans Schuster: *Tras la muralla del paisaje*

1. Los antecedentes inmediatos

La pérdida de un puñado de narradores, situados en la antesala de su frustrado ingreso en la escena de las letras, y el abandono del país por parte de escritores como Antonio Skármeta, Poli Délano y Hernán Lavín Cerda, tras el alzamiento del ejército chileno en 1973, son, a mi juicio, dos hitos que prefiguran el advenimiento de la nueva promoción de narradores del posgolpe, cuya gestación se ha desarrollado en un contexto precario y opresivo.

El extravío de tres estupendos prosistas, en las hogueras callejeras que devoraron miles de ejemplares, o en la guillotinas de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones de Puente Alto, que hicieron picadillo todo material considerado como «subversivo» por los censores (reciclado, posteriormente, en «papel cebra» para envolver), significó un retraso importante en la evolución progresiva que hasta entonces había mantenido el cuento chileno, a lo largo de sus setenta años de cultivo persistente.

En efecto, figuras como Miguel Cabezas (1936), Salomón Meckled (1942) o Jorge Ojeda (1944), debieron encarnar el puente de la transición generacional entre sus hermanos mayores, ya por entonces maduros y consagrados, y los más jóvenes, que a la sazón contábamos con edades de entre quince y dieciséis años. Pero, tanto o más significativo que el despliegue paulatino de las promesas del oficio, que habían venido superponiéndose una a una en los anillos del tronco cuentístico en el devenir de las letras chilenas, desde Baldomero Lillo hasta nuestros días, fue la destrucción de sus escritos, primero; y la muerte, después, en el secreto insondable del olvido. ¿Que había de novedoso en ellos? ¿Cuáles eran los rasgos que les diferenciaban de sus pares más avanzados?

La mesura del tono narrativo, el control cauteloso de las palabras, cierta formalidad en la organización de la anécdota, y todavía un resquicio del ensamblamiento lúdico de planos y de perspectivas en la narración, son los rasgos formales más sobre-

salientes de cuentos como «El rescate», «Un cigarro para Descartes» y «Con la camiseta empapada», de Cabezas, Meckled y Ojeda, respectivamente. Pero lo más llamativo de aquellos relatos (cuya lectura nos ha hecho verdadera falta en todos estos años) es el fondo de sombras y de pesimismo que late en cada una de sus páginas. Un combatiente seguro de no llegar a correr jamás por los campos de tulipanes en flor cogido de la mano de Lucienne, y que sin embargo, sueña con ello, sumido en el *spleen* de su débil esperanza; el rostro avieso de un interrogador de la Policía Civil que, en su día, le negara un cigarrillo al empobrecido profesor de filosofía; la suerte miserable de un empleado de fábrica, derrotado en un encuentro de fútbol... El contenido de cada uno de estos argumentos comenzaba ya a distanciarse del inusitado entusiasmo y el desenfado que cuentistas como Carlos Olivárez, o como el propio Skármeta, habían conseguido plasmar, con genuina destreza, en libros tales como *Concentración de bicicletas,* o *Tiro libre,* recurriendo, para ello, a la cotidianeidad más pedestre, y a la coloquialidad del lenguaje, en base a lo cual se conformaría, luego, la tendencia *infrarrealista* que les caracteriza.

La historia, o el ramalazo más cruel de su espiral, no fue generoso con ellos. Sus cuentos, publicados en el volumen *Cuento 72 Quimantú,* se consumieron en las fogatas de Santiago, y luego, sin saber que aquellas páginas encarnaban la inmediatez de nuestra historia generacional, utilizamos el papel reconvertido de sus cuentos para envolver el avituallamiento de nuestra vida cotidiana. Nunca más hemos vuelto a tener noticia de ellos, pero hoy sabemos que el advenimiento de nuestra generación traía oculta en su prehistoria, en sus antecedentes inmediatos, la transición nonata, el recuerdo de una muerte pasajera, la enseña de unos autores condenados al anonimato. Quizá debido a esta pérdida, alojada en la trastienda de nuestra memoria, advertimos de súbito nuestra soledad, y fue en esos momentos, alrededor de 1980, cuando la nueva cuentística chilena comienza a hacerse notar por diversos medios, que se reclamaron los derechos de una paternidad ausente.

Sin otro propósito que el de perfilar unos rasgos que nos precisaran en el contexto literario nacional, se acusó de la partida de los «maestros», lo que equivalía a denunicar un abandono, del cual los únicos responsables eran, tal vez, quienes les habían empujado a salir del país. Con ellos, radicados en Berlín, México o Barcelona, nuestra generación de prosistas se asomó al mundo de las publicaciones con un sello indeleble: la orfandad.

Pero, si algo más profundo que el mero reclamo de las ausencias subyace al acuse de nuestra orfandad literaria, es el producto incipiente de habernos forjado como una generación «no beligerante», deseosa de sobreponernos a los recelos que causan conflictos o querellas; y, ansiosos de suplir la carencia del temple democrático, político e institucional, aplastado tras la asonada del cabo de guardia, hemos propiciado el entendimiento entre todos nuestros predecesores vivos, y fundamentalmente, con el conjunto de la tradición más granada de nuestra historia literaria. Hemos nacido, víctima de antemano de las circunstancias, como una generación «blanca» de narradores, en la cual, aparentemente todos, y todo tiene cabida.

2. El perfil generacional

Lo escéptico, lo refundacional, lo deconstruccionista y lo suplementario, es lo que define la máscara imperfecta de nuestra generación narrativa, surgida con retraso en el cronómetro de una historia de fin de siglo, todavía sin que se acabe de escribir. El «marginalismo» que nos autoinmola, y que nos arrebata, de algún modo, la verdad por anticipado, que nos hace renunciar a ella, es precisamente ése «estar fuera de tiempo», e indudablemente, «fuera de lugar», inconformes con una «realidad adversa», de expresiones bien concretas en la depresión de la industria editorial, en el fantasma de la censura, en el reclamo de una paternidad diluida, innecesaria en la actualidad. La extraterritorialidad es una impronta de nuestra gestación, tanto en su expresión interna como externa. Y qué decir de nuestros compañeros que se radicaron temporalmente en el extranjero, por aquello de que el escritor es un camino sin fronteras.

La extemporaneidad se ha puesto de manifiesto en muchos de nuestros cuentos, ya que recuerdan, hoy, aquellos que fueron pasados por la histeria inquisitorial de quienes encendieron las fogatas en las avenidas confluyentes hacia Plaza Italia.

Una consecuencia importante del «estar fuera de lugar», es pues el escepticismo que se ha generado a raíz del fracaso del proyecto socialista encabezado por Salvador Allende. Tras la pulverización de las ilusiones del cambio, tuvimos que adecuarnos a las categorías ignotas de la intimidación y de la fragilidad de la vida, originadas por las coordenadas semánticas y factuales del régimen militar. La preocupación latente por un entorno de violencia, de agresividad, ha sido transferida a la incerteza profunda de no poder medir el impacto que cobra la noción del equilibrio, fundada sobre las bases de un terrorismo de Estado que ha inmovilizado a la sociedad chilena, en toda la dinamicidad inmanente a sus interrelaciones de comunicación, políticas y sociales.

Derivamos hacia el escepticismo debiendo razonar a contrapelo, por cuanto ya no era posible vincularse a un saber firme, a un absoluto incondicional. ¿Era posible volver a enarbolar las banderas que alzaron los entusiastas y marcusianos escritores de 1972, utópicos y revolucionarios?...

Lastrados por las secuelas de una memoria colectiva abarrotada de muertes, heroísmos suicidas y cuerpos mutilados, los narradores de 1987 nos hemos gestado envejecidos a primera vista, ante un fin de siglo nada generoso, y a lo mejor (no lo sabemos aún), ya desahuciados. Ésta es la medida de nuestro pesimismo, de un «seguir las formas» o de hacer lo posible por restituirlas, tras el experimentalismo narrativo que propiciaron los *infrarrealistas* de la Generación de 1972.

Quizá las raíces de este escepticismo, ciertamente nocivo, se encuentren en el sedimento de la carencia. La carencia manifestada en su grado absoluto: la falta de libertad. Pero también carencia de tradición inmediata, temporal y espacialmente próxima, desmembrados de las cadenas de relevos generacionales que habían operado en el seno de nuestra historia literaria con asombrosa regularidad.

Esta carencia involuntaria, recuerda, paradójicamente, los primeros pasos que diera la literatura nacional, allá por 1842, cuando José Victorino Lastarria escribe y pronuncia el discurso inaugural de la *Sociedad Literaria*. La coincidencia no es plena. La generación del romanticisimo social desconoció a propósito el pasado. Obtenida la independencia, en 1810, se hizo necesario desvincularse de los lazos materiales e intelectuales que nos ataban a la metrópoli, y entre esos lazos, el enfático y mal entendido desconocimiento de la literatura hecha en Chile por autores peninsulares. No reconocidas sus obras como pertenecientes al patrimonio de la joven república, solamente quedaron las manifestaciones artísticas elaboradas con criterios muy distintos a los accidentales, y para colmo, vehiculados en una lengua exclusivamente oral —el *Huilliche Mapuche*— que los criollos no quisieron comprender. «Apenas ha amanecido para nosotros el 18 de septiembre de 1810 [observa José Victorino Lastarria en su discurso inaugural], estamos en la alborada de nuestra vida social, y no hay un recuerdo tan sólo que nos halague, ni un lazo que nos una al pasado antes de aquel día..».

Ante el yermo panorama que creyeron ver hacia atrás, los literatos de la época decidieron construir todo desde el comienzo, iniciar actos fundacionales. Fue precisamente Lastarria el hombre encargado de dictaminar las pautas de nuestra literatura naciente. Destacan en esos momentos de incertidumbre, de confusión, aquellas palabras de Lastarria cuando afirma: «No perdáis jamás de vista que nuestros progresos dependen enteramente del giro que demos a nuestros conocimientos en su punto de partida. Éste es el momento crítico para nosotros...»

138 años después del manifiesto fundacional de Lastarria, los signos vuelven a repetirse. Nada hay entre el pasado más inmediato y nosotros que se identifique con las nuevas circunstancias en que vivimos. Pasado inexistente y momento crítico en 1842, vinculan el presente de un nuevo gesto, refundacional, de superación de una coyuntura ulterior al golpe de estado de 1973. En ambos casos, el determinismo de lo político-institucional es trascendental: en el pasado, el nacimiento de la república, y el abandono de una cultura de dominación; hoy, el fin del estado de derecho, y el derrumbe de la cultura democrática. Es de esta forma que la nueva narrativa chilena ha intentado superar ese retraso «literario» devenido de la pérdida y los abandonos, y se ha propuesto, con encomiable esfuerzo, buscar un nuevo punto de partida para la prosa breve nacional, refundarla. Reescribir la historia del relato nacional significa, primero descomponerlo, para volver a construirlo de otro modo; iniciamos así, un proceso de deconstrucción narrativa.

Los narradores de la generación de 1987 somos una promoción que nació y se formó en la encrucijada de dos épocas distintas, contrapuestas entre sí. De una parte, somos la espuma que dejó la efervescencia de las mareas de los años 60 sobre la playa de la utopía; y de otra, la resaca profunda de lo que sobrevino en 1973, dentro de nuestras fronteras; y más allá de ellas la sensación generalizada de inestabilidad, que, como producto residual del orden disuasorio de Occidente, ha experimentado el hombre moderno.

Escépticos y refundacionales, los narradores de 1987 somos una promoción «marginal», vinculada al deconstrucionismo por el imperativo metodológico de alterar las jerarquías en nuestro material literario. Sabíamos, en efecto, que la llamada «actividad estructuralista», de la cual surge el desvío del deconstruccionismo, levantó las fronteras a las cuales había llegado el individuo, y tras la colisión con el muro del conocimiento, afirmó que éste, con su historicidad, sus mitos, sus cosmogonías, sus afecciones, impulsos y sentimientos, se había dispersado en la quimera de su unidad. El planteamiento central es la ruptura de la concepción humanista del hombre, el fundamento más sólido sobre el cual se había apoyado toda la historia del saber universal. La figura humana se deshizo en fragmentos desparramados sobre la mesa de trabajo, y aquel fraccionamiento del todo original devino en la única posibilidad de acceder a un conocimiento libre de las ilusiones que hasta entonces nos habían acompañado.

Es la limitación, cuando no su prohibición expresa o tácita de la libertad por lo que hemos asumido la opción de deconstruir, esto es, invertir las jerarquías como una forma de reaccionar contra el orden de una sociedad fuertemente verticalizada en sus relaciones de sujeto dominante y sujeto dominado. Dicha posición la hemos homologado en el interior de nuestro propio discurso narrativo, como práctica creativa, donde el personaje más insignificante deviene en héroe; el desertor en un noble rebelde; el decadente, en un prodigio de virtudes; la periferia social y humana en centro de las acciones; el sufriente en dulce testimonio...

Consecuencia de todo ello es la concepción deconstruccionista de nuestra generación; a saber, el carácter suplementario de la realidad, y el sentido híbrido de la marginalidad, basado en la lógica del suplemento.

Gestados en un entorno que se definió por las significaciones totalizadoras de la negatividad, la joven narrativa chilena del posgolpe en su conjunto, hemos absorbido, por un sentimiento innato de rebeldía, todos los contenidos y hasta las mínimas expresiones formales de disidencia que la censura había prescrito, lo cual evitó con éxito la difusión de cualquier mensaje escrito que fuera contraproducente para el régimen. Los censores tuvieron plena consciencia de que no prescribían otra cosa que lo suplementario, lo aledaño, lo meramente lateral al «sentir nacional» fabricado a medida por sus propios escritores. Todo lo demás estaba al margen, y fue así que, empujados sin saberlo por la propia censura, nos automarginamos en la suplementariedad del tejido social y narrativo, y los nuevos relatos chilenos, de mucho valer en sus intenciones, quisieron suplir la inmediatez de un habla, de una coloquialidad ciertamente áspera, para elaborar los testimonios que la propia prensa disidente hacía circular en tiradas muy superiores a nuestras modestas ediciones artesanales. Y por lo mismo, llegamos a creer en la necesaria suplementariedad de nuestros cuentos, toda vez que alguien, desde un despacho gubernamental, se encargaba de ir aplastando con envidiable paciencia cualquier germen narrativo que intentara ir más allá de lo que estaba permitido. Y lo que el régimen permitió fue eso: la marginalidad, lo alternativo, lo inofensivamente suplementario. La narrativa chilena, y nosotros, sus

cultores, hemos debido resistir en condiciones climáticas muy desfavorables, pero también es cierto que nos supimos sortear los escollos de esta trampa semántica. De todo ello, ha persistido el sentimiento suplementario, ya que el siglo literario ha de completarse con nosotros. Y, de persistir muchos en este empeño, sabremos muy bien cómo ha de manejarse el timón para no zozobrar, para no caer de nuevo en la confusión de no saber discernir dónde acababa la «literatura de reportaje», y dónde comenzaba la literatura en sentido estricto.

El cuestionamiento de las jerarquías lo hemos manifestado en nuestra repulsión a la «legalidad literaria» vigente. De esta forma, irrumpe el concepto de marginalidad, tanto vital y como forma de aprehensión del mundo. El «ser marginal» es la actitud ejercida contra el sujeto dominante. Es también el «gesto» generacional solidario con el humanismo que ha debido replegarse hacia la periferia del mundo. El interrogante es inevitable: ¿es posible, desde los márgenes de nuestra historia de fin de siglo, recuperar o recomponer el maltratado sueño de la utopía? La marginalidad como pauta de comportamiento, y como eje vinculante de un sistema de preferencias temáticas, no es una característica propia de unos narradores emplazados en un lejano país sudamericano. Es la manifestación de lo que, para decirlo en palabras de Jaime Collyer, ha devenido en la «sensibilidad de una generación finisecular», emparentada, debido al signo de los tiempos, con el «realismo sucio» de los nuevos escritores norteamericanos, y con ciertas inclinaciones reflexivas de los nuevos filósofos franceses (Finkielkraut o Henry-Lévi). Sobre estas bases (escepticismo, orfandad, imperativo refundacional y suplementariedad) hemos ido construyendo nuestros textos cuentísticos. Deconstruir para volver a construir el relato chileno surge, así, como el sustrato ideológico en el que estriban los elementos formativos de nuestra promoción. La unisonidad espiritual y anímica que nos convoca en un mismo frente, el del relevo, se extiende, a su vez, hacia la reinvención del lenguaje narrativo, desafío que nos ha conducido por el camino de la «subversión literaria», toda vez que nos hemos manifestado contra una cultura oficial, contra la jerarquización de las relaciones de mando, contra la legalidad de lo literario. No obstante, desde aquel pasado nebuloso más inmediato y desconocido, y del mediato y ambiguo presente, nosotros, los nuevos cuentistas chilenos, habremos de enfrentarnos a la organización de un discurso y de unas formas que, al menos tras el asalto al Palacio de la Moneda, en 1973, puedan garantizar la continuidad que nos fuera vedada durante los años de nuestra gestación.

3. El lenguaje narrativo del posgolpe

Cuando la generación de 1972 se propuso democratizar el acto literario, ello supuso, desde el punto de vista del destinatario, ensanchar los límites del espacio convocante bajo la forma de la coloquialidad lingüística como imperativo estilístico a percibir en la lectura. Lo que subyace en el empeño de los narradores *infrarrealistas,* es trasla-

dar el habla al sistema de preferencias literario, lo cual significó valorar positivamente el lenguaje oral, y minimizar, en consecuencia, el rango institucionalizado de la «lengua literaria». El esfuerzo de lenguaje de los *infrarrealistas* fue lograr una simbiosis entre ambos niveles de comunicación, el oral y el escrito, no violentando las jerarquías del estatuto comunicativo. Al no generar un intercambio de propiedades (realizar, por ejemplo, la sobreposición de los signos alterando causas y efectos entre ambos niveles), neutralizó el lenguaje abstracto y legitimó la coexistencia con el uso coloquial. En la neutralización de la norma literaria, armonizó ambas modalidades de expresión, fundidas, desde luego, en el estilo que cada autor le impuso al deslizamiento de escritura.

Los cuentistas de 1987 nos hemos tomado la palabra a partir de esta versión del *faction* (conjunción de las voces inglesas *fact*, hecho; y *fiction*, ficción). Esta modalidad híbrida se instaura como práctica de construcción narrativa. Por efecto del desprendimiento que tiene lugar a fines de los 70, hemos capturado nuevamente el habla interpuesta como narrativa oralizada para despojarla de su sentido originario. Éste es el momento que podemos señalar como de apropiación del signo, en tanto es devuelto a su lugar de realización, reingresado posteriormente a las esferas del cuento pero ya con un sentido de hondo y franco reproche literario. Así nos tomamos la palabra. No estuvo en juego una cuestión de valores, ni mucho menos se trató de una querella generacional, dada la condición huérfana de nuestra promoción. Lo que se revela ahora de manera abrupta es el indicio de una profunda sospecha hacia el signo literario, tanto en su dimensión oral como escrita. Pero, tras siglos de cultivo de la palabra, ¿cómo sospechar de ella?

«No me creas porque siempre digo la verdad»; esta frase pareciera resumir el aparente sin sentido del momento de transferencia en que nuestra generación debe capturar para sí el sospechoso bien del signo literario y hacerlo lenguaje. Pero el lenguaje, la fuente primordial de tradición inmediata, había desaparecido, y después de los infrarrealistas, la página quedó en blanco, y la sensación de que aquel discurso tan entusiasta y optimista no había servido para nada. ¿Cómo, entonces, hacer útil lo inútil? ¿Cómo destilar tinta sobre papel quemado o guillotinado?

En la apropiación del signo generacional, la *función poética* (el lenguaje por el lenguaje mismo), cobra una significación muy superior a la que había tenido hasta entonces en la construcción del cuento nacional. Para los del 57, ésta fue la marca de un «estilo»; para los del 72, un elemento más del *faction;* para la cuentística actual es el eje axial de todo el discurso generacional. El carácter subversivo del texto poético atrajo la atención sobre los elementos de su propia organización discursiva. De esta forma, un buen número de relatos de nuestros colegas se ha vuelto autorreflexivo, y en muchas oportunidades, la *función poética* ha desbordado el perímetro de su territorio, al tolerar en su interior otras funciones del lenguaje, tales como la *referencial* (aquel discurso que enuncia el testimonio), y la *metalingüística* (cautelar el sentido de lo referencial, impidiendo que el primero se corrompa), heterogeneizando el len-

guaje , hibridándolo sobre la base de una coexistencia no siempre pacífica entre los signos que articulan nuestra cuentística. Ha surgido una suerte de «bastardía literaria», sin que ello fuera en detrimento de su valor más profundo. El lenguaje de nuestros cuentos es, a un tiempo, *poético;* y por otro lado, necesariamente *referencial,* rasgo que nos emparenta directamente con el neorrealismo chileno de 1942.

Se trata de la duplicación formal del lenguaje, reforzada a través de cierta patología signativa a la que hemos debido hacer frente, mientras la semántica del régimen cargaba sus significados con falacias. Este hecho tiene su expresión en la cadena discursiva de la práctica disuasoria en torno a la violencia que ha gravitado en la sociedad chilena durante estos últimos 16 años. Y son, igualmente, lexias subliminales que responden al discurso de la cultura oficial. El hecho, por ejemplo, de que el «odio» como conducta impulsada por un sentimiento de rechazo se haya transferido a una categoría del comportamiento político y no social, demuestra hasta qué punto la cultura oficial, y su sistema de significaciones, ha trastocado los valores del discurso. Esta patología de los signos ha estado presente durante todo el tiempo en que se ha llevado a efecto nuestra gestación.

Es importante destacar el modo designativo y el uso valorativo que adquiere nuestro lenguaje narrativo, por cuanto «designa cierta sucesión de acontecimientos, pero que los acontecimientos ocurrieran tal como se les narra o no, no es de importancia central como en el discuso científico; en la ficción se explora un universo imaginado sin delinear el universo real» (Morris). La fusión de lo que designa y lo que valora tiende a corregir la patología social del lenguaje, y por este motivo, nuestros cuentos, junto con narrar una anécdota, movilizan un interés particular por el lenguaje que les sirve para designar su universo, haciendo cada vez más analítica y transparente su forma de comunicar los temas y motivos que encontramos en su lectura, aunque hayamos incurrido a veces en la saturación de la anécdota, constriñéndola en un par de conceptos que se desbordan de contenido.

El hecho de que el discurso referencial penetre directamente en el literario, y que éste, al encubrirse de posibles derivaciones que vuelvan a la fuente del discurso referencial, se oculte bajo la *función poética,* ha permitido ir más allá del *faction:* el cuento se ha sobrepuesto a sí mismo; el relato, imposibilitado del riesgo de referir (con lo cual transmuta su propia naturaleza de ser *refero),* ha dado por concluso su sentido, incautado en la subterraneidad testimonial por la cual se pone en funcionamiento el mensaje.

La sustitución de un sema por otro (la desmedida pasión por la metáfora) con el fin de abrir nuevos campos semánticos que sortearan la censura, con relativo éxito literario, mas no el fomento de cierta riqueza expresiva constituida por una variedad de elementos que multiplican al infinito las resonancias propias del cuento, ha sido una práctica constante en nuestra escritura, y ha pasado, por tanto, a conformarse como una verdadera propiedad del relato que cultivamos. Pero es la dualidad espa-

cial, la escisión de los personajes, y las inversiones, lo que cualifica particularmente el conjunto de nuestros textos cuentísticos.

La duplicidad espacial ha llegado a ser casi más importante que la de carácter temporal. El doble valor de los espacios, puede interpretarse como una consecuencia del modo de circulación de los mensajes disuasorios en la sociedad chilena durante los años del régimen militar. La prosa breve, al amplificar este modo de comunicación con fines testimoniales, ha debido mantener una fijación temporal unívoca. La uniformidad del tiempo verbal contrasta con la convergencia de niveles de narración que se realizan en lugares, atmósferas, ambientes distintos, todo ello vinculado a una idea central. Las relaciones tejidas entre el mundo de la consciencia y el mundo exterior se han sintetizado en la multiplicidad espacial que rebasa, con frecuencia, un escaso número de páginas. Pero la extensión física mínima de muchos de nuestros cuentos son, en realidad, más que una opción técnica, el pobre resultado de una filiación a ultranza con ciertos escritores latinoamericanos que aplicaron esta fórmula para hacer relatos.

El texto cuentístico de nuestra generación se ha perfilado como un *metalenguaje* a través del estatuto del narrador, que penetra la esfera interior de la *homodiégesis* (monólogos, primeros planos de la discursividad), para proyectarse hacia lo *extradiegético* (la narración objetiva de una tercera persona). La anacrónica magia cortaziana de estos desplazamientos adquiere, con nosotros, la precisión interpretativa de una manifestación literaria todavía algo esquiva. Esta cualidad se ha fundido en los rodeos explicativos del *metalenguaje*, interpuesto como recurso de seguridad en la *función poética*, con el propósito de subvertir las coordenadas del espacio. La unidad espacial ha saltado, pues, por los aires. Y un mismo protagonista está sujeto a las emanaciones del mundo de los jardines de la niñez, como de los avatares de su experiencia adulta; o situado entre los espacios de un presente continuo (una ciudad en el exilio, el inmovilismo de un instante reflexivo, la decadencia de un estado terminal, siempre en ruinas, las acciones determinantes de una ruptura amorosa, la peripecia de un historiador emplazado en Toulón para reconstruir el destino de un preceptor de la Revolución Francesa, etcétera). De los golpes fragmentarios de un pasado envuelto en la tiniebla de los recuerdos, el nuevo relato chileno se ha configurado como una suerte de *summa* testimonial que ha bregado por librar el combate contra los fantasmas del olvido.

En el interregno de los abismos que deja la anécdota tras su decurso narrativo, los protagonistas se han escindido, como corolario del cruce permanente entre los actos de la enunciación y del enunciado, de la imbricación entre lo que está *fuera* y lo que permanece *dentro* del relato (significados históricos y estrictamente literarios), y en fin, del supuesto ideológico de que ya es imposible reconstruir la unidad del individuo. De este modo, contrapunto de la dualidad espacial, los protagonistas se encuentran entre dos fuegos: de un lado, la referencia espacial observada por la mirada impersonal de un narrador objetivo; y de otro, la referencia psicológica deslin-

dada por el cerco de las circunstancias, y cooptada por ellas, expuesta en los monólogos interiores o acusativos que describen la fragilidad de sus obsesiones. Pero, sobre todo, el personaje tipo de nuestros cuentos se ha convertido en el fragmento representativo de la realidad. Construidos a base de jirones marginales de la percepción cotidiana, suscritos a pendular entre las instancias del enunciado y de la enunciación, nuestros protagonistas son, a menudo, una constante finita determinada sólo por el desarrollo de la acción. Ya no son ellos los que forjan su destino breve de peripecias, encuentros, huidas, muertes o actos heroicos, sino los hechos, las aristas del suceso, las breves secuencias de lo extradiegético, lo que modela su existencia y les dota de una razón de ser. Nuestros protagonistas son los esclavos de las acciones que hemos concebido en el momento de deslizar la pluma en el papel.

Hasta la fórmula del *faction,* los narradores de 1972 describieron personajes situados en lo infrarreal de lo cotidiano, pero «enteros». Ahora, en cambio, los narradores de 1987 hemos dado a luz criaturas escindidas entre la legalidad y la marginalidad del deseo de ciertos imposibles, de su sueño, de una obsesión, de algo secreto e incumplido. Si antes los personajes eran *causa* del relato, inductores de la acción, hoy son el *efecto* de una cadena de motivaciones que se desgajan del discurso referencial histórico. No inducen, son inducidos por la acción a actuar de una manera determinada. Este y no otro es el sentido de la inversión de términos que los vincula a ciertos postulados del deconstruccionismo. Nuestra cuentística, es pues, la paradoja de un espejismo real, con personajes, dualidades y fragmentos de un gran cristal roto a los pies de nuestros predecesores inmediatos; materia prima, trozos de un pasado irrecuperable, con el cual hemos escrito el *plural* de nuestros cuentos.

4. El último lector

En resumen, la carencia es un concepto de base para nuestra narrativa. En una realidad inacabada (y en un siglo que aún no termina por completarse), hemos experimentado la carencia de libertad para decir y pensar, libertad de elegir, libertad para escribir sobre la no-libertad. Este hecho es perceptible en nuestros relatos cuando el narrador se esfuerza por reconstituir una relación contractual con los destinatarios, proscrita *de facto.* Surge, entonces, un tipo de lector, de destinatario furtivo que lee textos «subversivos», prohibidos, mutilados, o sencillamente ignorados (textos «ausentes», pero conocidos a fuer de la majadería de contenidos a la que nos impulsó la censura), pero cuyas señales, símbolos y metáforas tenían como fundamento la denuncia de un contexto sobresaltado por la contundente presencia de civiles perspicaces afines a los militares en el poder.

La coexistencia de términos binarios en el contexto, términos contradictorios entre sí que fluctuaron entre la totalidad aciaga del mal (el maligno tumor del «cáncer marxista» que los militares se propusieron extirpar), y la suplementariedad a conse-

guir, el bien, o aquello que vino a llamarse el proceso de reconstrucción nacional impulsado por los militares durante los primeros años de vida del régimen, fase aledaña al ficticio «estado de guerra interno», ha impedido en gran medida garantizar un vínculo entre nuestras obras y sus lectores, liquidada la potencialidad de aquél en un tiempo de tramoya, en un pretérito oscuro y poco menos que clandestino, porque la coexistencia de un maniqueísmo tan espurio como aquél era de dominio público, y todos los cuentos que escribiéramos denunciando, cual más o cual menos, dicho estado de cosas, no revelaban una novedad para un destinatario súbitamente atemorizado. Nuestra narrativa estuvo condenada, en sus inicios, al vacío de lecturas improbables. Nada que no aludiera al maniqueísmo de una país muy polarizado, nos podía ser ajeno, pero ello tampoco fue útil en el momento de preguntarnos si nos leían y quiénes nos leían. Quizás el censor de turno haya sido el más asiduo lector de nuestros combativos relatos, porque había que escudriñar atentamente en los contextos verbales que sostenían las acciones, tanto en lo *poético* como en las parábolas de lo *metalingüístico*, en los personajes o en los diálogos de nuestros cuentos. Y si nos detuviéramos por un instante para examinarlos, veremos que en ellos, en su andamiaje verbal, hay una llamada, una llamada implícita por recuperar al destinatario que nos fuera escamoteado.

En nuestros cuentos hay esa parte inconclusa de su sentido teleológico. Sin embargo, nos hemos empeñado en recuperar a ese destinatario a través, no sólo ya del lenguaje, sino de la mediación contractual de una realidad de series suplementarias, fragmentadas, cuyo origen se encuentra en la *convención* (del signo, de los códigos lingüísticos, de la normativa estética imperante o de los sistemas de significación operativos y contingentes de la sociedad chilena). La necesidad urgente de recuperarlo, ha constituido la empresa de más largo aliento en que nos hemos empeñado desde las primeras horas de nuestra gestación, durante las cuales las posibilidades de la belleza estuvieron cautivas dentro de un cementerio plagado de muertos imprescindibles.

Hoy, cuando nuestra prosa ha sobrepasado los márgenes de los primeros cuentos surgidos tras del golpe de Estado de 1973, el último lector —el entusiasta censor del régimen que acaba de expirar, al menos nominalmente—, se despide con la misma tristeza con que lo hace una amante furtiva. Y los nuevos destinatarios se aprontan a descubrir la vertiente más novel de la narrativa chilena. La bastardía literaria es una característica relevante del momento de madurez plena que ha alcanzado nuestra generación, bastardía surgida a consecuencia de las incertezas que nos han rodeado durante nuestra formación, y que, entre otras cosas, ha propiciado la desmitificación de conceptos en los que hubiéramos querido creer, y que ya no es posible defender en el mundo actual. Un personaje de la novela de Jaime Collyer, *El infiltrado*, afirma: «—Tienes mucho que aprender de tus enemigos, coronel, incluido el propio Lenin». Y ya se sabe, entre los «enemigos» y Lenin, hay un abismo de valores contrapuestos. Pero, al borde del fin de siglo, muchos extremos han llegado a fundirse en el corazón mismo de la hibridez.

En efecto, la coexistencia bastarda que las fuerzas sociales reflejaron en un país polarizado en extremo, ha fragmentado la otrora unidad del individuo; algo en él se ha perdido, y los nuevos narradores de posgolpe debemos recuperar aquella inmediatez postergada del suplemento intermediario, especialmente ahora, cuando, situados en el umbral de la transferencia generacional, nosotros, los finiseculares, escépticos, huérfanos y escindidos, nos disponemos a asentar nuestros dominios en la escena literaria chilena, para emprender el relevo de los viejos maestros *infrarrealistas* de 1972.

Mario Osses

ICTUS INFORMA
UN ESPACIO DE LIBERTAD
MAYO JUNIO 1989
Nº 37
HOMENAJE A PEDRO ORTHOUS

Héctor Noguera, José Secall y Edgardo Bruna en "La Noche de los Volantines", reciente estreno de ICTUS en la Sala la Comedia.

Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar

En los albores de la independencia chilena en los inicios del siglo XIX, un poeta visionario hizo inscribir en el telón del primer teatro de espectáculos nacional: «He aquí el espejo de virtud y vicio. Miraos en él y pronunciad el juicio». Este doble juego de reflejamiento que realiza el teatro, dirigido a la realidad social y la de su espectador, le otorga esa maravillosa capacidad de identificar al sujeto con la problemática de su tiempo, y reflexionarla críticamente. Pareciera que aquella antigua inspiración quedó grabada en nuestra experiencia nacional, ya que a través de los años, y en las circunstancias más disimiles, este espíritu se ha mantenido vivo. Incluso durante el período más prolongadamente adverso: los casi diecisiete años recientes de dictadura militar.

Resulta sorprendente, para quienes no han seguido de cerca al teatro chileno, su desarrollo durante ese gobierno. Desde lejos, en especial durante la primera década, la disidencia parecía forzada al total silencio. La censura o la autocensura se veían prevalecer, y en las artes e información pública, se creía que sólo imperaba la lectura oficial. La reflexión del dramaturgo chileno Sergio Vodanovic de que «hay épocas en que la aparición de una comedia liviana, inofensiva y sofisticada es un mejor índice del nivel de represión política que rige en un cierto país que la pieza más inflamatoria de teatro revolucionario»[1] se anunciaba como inevitablemente aplicable al Chile de entonces.

Pero desde dentro y desde cerca, se vislumbró ya desde muy temprano una realidad distinta. Junto a aquel teatro intrascendente y recreativo que se levantaba y moría como callampas, reflejando un afán de necesaria sobrevivencia económica y personal de sus realizadores, apareció aquel otro teatro que reflejaba y reflexionaba las inquietudes del momento. En muy pocos años, aunque no sin grandes dificultades, ese teatro conformaba ya un fuerte movimiento cultural de importantes proyecciones en el

[1] *Vodanovic, Sergio: «Theatre in society in Latin America»*, Journal of Interamerican Studies and World Affairs, *1977.*



Escena de teatro callejero (Foto: Jacobo Borizon)

campo creativo y político. Esta mantención contra todas las expectativas de una tradicional raigambre, en momentos en que las principales instituciones nacionales estaban quebradas o interrumpidas, encuentra una posible explicación justamente en su especificidad histórica.

Etica y estética del teatro chileno hacia los 70

Decía que nuestro teatro tiene una antigua tradición de vínculos con sus circunstancias, ya sea como testimonio, conducción religiosa, política o filosófica, crítica de instituciones y costumbres, etcétera. Estuvo presente en el inicio de la república, promocionando las ideas libertarias y positivistas. Luego participó de las luchas entre conservadores y liberales, entre clericalistas y laicisistas; en la denuncia a los excesos del parlamentarismo y los vicios de los gobiernos oligárquicos. En el cambio de siglo, participó de la polémica generada en torno a la modernidad, al nacimiento de nuevas clases sociales y al cambio de las costumbres y de los roles femenino y masculino. Las luchas sociales fueron promovidas desde sus escenarios, y captada la forma de vida, lenguajes y visión de mundo de los sectores populares. Dramaturgos de la altura de Luco Cruchaga, Acevedo Hernández y Vicente Huidobro[2] hicieron del teatro de las primera décadas de este siglo un arte comprometido a fondo con su realidad, transpuesta poéticamente en sus dramas.

No era necesariamente un arte de y para las élites. Todas las clases sociales hacían y asistían al teatro a través del país: eran tan infaltable una función teatral en los salones aristocráticos como en los primeros sindicatos obreros. No tenía aún autono-

[2] Huidobro, más conocido en su faceta poética, fue también un eximio dramaturgo.



mía como disciplina o institución: estaba fuertemente amalgamado con lo social, en especial, por el funcionamiento *amateur* de la puesta en escena.

Es curioso cómo los fenómenos históricos europeos seguían afectando íntimamente el funcionamiento de nuestra cultura: sólo cuando la primera guerra mundial impidió a las compañías comerciales españolas e italianas hacer sus giras por nuestros teatros, se pudieron asentar las compañías teatrales nacionales, cerca del año 20. Luego, otra catástrofe europea, contradictoriamente, tuvo un efecto altamente positivo para nuestras artes. La llegada de los republicanos españoles alrededor del 39, en especial de la actriz lorquiana Margarita Xirgu, impulsó una renovación total de la escena. Con ello, se incorporó nuestro teatro a una práctica de experimentación y preocupación por la forma escénica, a la par de otorgarle importancia básica a la política de repertorio. Se montaban y creaban obras de honda reflexión crítica de la realidad tanto existencial como social. Las universidades de Chile y Católica fueron las principales propulsoras de esta perspectiva, irradiándola en sus montajes profesionales y en sus escuelas de formación teatral.

La década del 60 fue definitoria para los teatristas chilenos, como lo fue también para todo el mundo artístico e intelectual. La preocupación creciente por las contradicciones e injusticias sociales, por la pobreza y el uso del poder, por la situación de los países subdesarrollados en las relaciones internacionales, etcétera, provocó una ola de producciones sociológicas, de ciencias políticas, de economía y de doctrinas partidarias promoviendo los cambios reformistas o revolucionarios. Las ideologías atravesaron la cultura, y las artes las incorporaron muchas veces como fuente o estímulo a su producción.

La treintena de dramaturgos destacados de la generación del 50, y los que se fueron incorporando en esos años, privilegiaron de una manera u otra el tema de la crisis social, y del rescate de la experiencia popular. También los repertorios de autores no chilenos se seleccionaban con esta perspectiva. Este teatro se articuló fuertemente con el movimiento social de cambios, y muchos hicieron teatro desde las fábricas y las poblaciones. El movimiento de teatro aficionado se expandió fuertemente, en especial, gracias a la creación colectiva, lo que acrecentó el arraigo del teatro, y su función de ser intérprete de la sensibilidad social.

No todo el teatro, sin embargo, fue «contenidista» o privilegió lo dicho a la manera de decir. Su formación universitaria, con énfasis en la investigación en las formas y disciplinas de la expresión teatral, permitió un desarrollo conjunto de los lenguajes. Y el imperio de la creación colectiva, que en alguna medida inhibió el asentamiento de algunos dramaturgos, tuvo la virtud de transformar la organización del trabajo creativo, y el compromiso de cada participante con él. Al adoptarse el concepto de «teatro pobre» de Grotowski, el trabajo del director con los actores, involucrados en un intenso compromiso creativo desde su propia expresividad corporal y el manejo de una utilería mínima, permitió a cada integrante del grupo sentirse partícipe del proceso y del resultado, acrecentar la cohesión interna del grupo, y permitió trabajar con un mínimo de presupuesto e infraestructura. Estos elementos serán esenciales

cuando cambien las condiciones de trabajo, en un contexto tan adverso como el del gobierno militar en sus primeros años.

Primeras experiencias de un teatro de resistencia

Es sabido que el golpe militar del 73 constituyó un shock en muchos sentidos para los partidarios de la U.P. y para los demócratas de distintas posiciones. Se sufría la represión de diversos modos: directos, con detenciones y amenazas a la vida misma. Indirectos, con exoneraciones laborales, coartamientos a la libertad de expresión, disciplinamiento del comportamiento público, de vestimentas y costumbres. Se afectaba la identidad personal en lo más íntimo, así como la valoración de los grupos sociales, especialmente de los populares.

Un teatro tan ideologizado como el que había devenido el chileno, unido a su inserción en entidades estatales o paraestatales (universidades, organismos sociales), experimentó un violento remezón en su organización y en su decir. En su organización, porque los teatros universitarios (salvo en gran medida el de la Universidad Católica), principales soportes del quehacer y de la enseñanza teatral, fueron desmantelados y cerrados; los teatros independientes se desorganizaron (salvo el ICTUS y un teatro de sainetes) y los teatros aficionados dejaron de funcionar junto a las instituciones que los amparaban. En su decir, porque la censura impuesta sobre el habla cotidiana, más allá de la obvia restricción de los medios de comunicación, de la docencia, etcétera... provocó que cada cual se autoimpusiera la censura, al tomar nota de lo que les ocurría a los que no lo hacían.

Un observador inadvertido podría creer, al mirar la cartelera de espectáculos de los años 74 al 76, que había un auge teatral en el país: se ofrecían más del 170% de espectáculos teatrales que en los años precedentes. Pero los repertorios eran muy diferentes, fundamentalmente teatro infantil o teatro de diversión, y los elencos eran improvisados y cambiantes. No era más que una estrategia de sobrevivencia de los teatristas, los que ni tan siquiera habían conservado su trabajo en la televisión o el cine[3]. De aquí que muchos de ellos, incluso compañías enteras prefirieran abandonar el país, enfrentando la difícil tarea de hacer teatro en el exilio.

Hubo compañías como Teatro Imagen, dirigida por el director y ex profesor de la Universidad de Chile Gustavo Meza, que se formaron al alero de institutos binacionales (en este caso el francés), y que montaron obras de reflexión crítica de autores extranjeros, acercándose progresivamente a los chilenos. Igual cosa hicieron los teatros universitarios, en especial el de la Universidad Católica, que recurrió a los clásicos como manera de mantener vivos los valores de una cultura humanista. Otros, persistieron en la propia autoría de sus obras, refiriéndose a los problemas del momento de manera metafórica. Es el caso del grupo ALEPH, que creó *Al principio existía la vida*, donde simbolizaban la crisis de la U.P. y la atrocidad del golpe. Todo

[3] Los medios de masas, también bajo control estatal, aplicaron fuertes medidas de censura a actores y gente de teatro mediante las llamadas «listas negras». El cine se vio imposibilitado, debido al cambio legislativo aplicado en la materia.



el grupo, y algunos de sus familiares, fueron apresados y permanecieron años en campos de concentración. Allí, especialmente su director, Óscar Castro, prosiguió haciendo teatro con los otros reclusos, convirtiéndolo en un vehículo de dignificación, relajación de tensiones, expresión creativa y terapéutica. Ya no tenían que ocultar su ideología ni su identidad, por lo que decían haber conquistado más libertad que aquellos que, fuera de las prisiones, permanecían en el país.

Otro grupo que mantuvo su espacio de expresión fue el de los estudiantes de la Universidad de Chile, especialmente, los de la Escuela de Medicina y Psiquiatría. La tradición teatral es allí importante, y se mantuvo con obras colectivas de gran simbolismo. Un lenguaje altamente codificado, que daba cabida sólo a los «iniciados», acrecentado por el manejo de la lectura implícita de los psiquiatras, se desarrolló entre las paredes de las aulas, haciéndose público e incorporando a toda la universidad en los festivales de teatro estudiantil organizados por la A.C.U. Fiestas de creatividad y encuentro, de complicidad y fortalecimiento de la organización estudiantil, manifestaban el cruce entre teatro y política.

El movimiento de teatro crítico

Muy pronto comenzó la reconstitución del teatro profesional, a partir de directores, actores y dramaturgos que portaban la carrera más sólida y a la vez más experimental. En el área independiente, y a través del teatro de grupo y la creación colectiva, surgieron decenas de obras de alta calidad dramática que aludían críticamente a la realidad. Un recuento de ellas, entre 1976 y 1981, identifica 31 obras de este tipo[4]. Por supuesto, esta actividad dramática fue incentivada por la enorme repercusión que tuvo en la sociedad, la que le proveyó un soporte orgánico para sobrevivir económica y políticamente.

Las audiencias de estas obras variaban entre 10.000 y 120.000 espectadores, para una ciudad de cuatro millones de habitantes. No sólo provenían de sectores más pudientes, sino había una heterogeneidad social gracias a políticas de convenios y promoción en organizaciones obreras y poblacionales. La taquilla era fundamental, ya que había de compensar no sólo la falta de subsidios estatales para el teatro, sino por el contrario, la aplicación de altos gravámenes. El régimen aplicó preferentemente una censura indirecta, a través del manejo económico, de acuerdo a su política liberal: aquellas obras que no eran consideradas «culturales» según una comisión del Ministerio de Educación, debían cancelar un 22% sobre sus ingresos brutos, que luego se rebajó al 20% del IVA. Demás está abundar sobre la discrecionalidad en la aplicación de esta disposición.

No por ello el teatro dejó de estar en la mira de los organismos de seguridad. De tanto en tanto, algún teatro era cerrado directamente, amenazados sus integrantes, o boicoteadas sus instalaciones por personas «anónimas». Con ocasión del estreno

[4] *Este recuento ha sido realizado por M. de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius en diversas publicaciones de CENECA, especialmente en* Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980, *de Universidad de Minnesota, 1982.*

de *Tres Marías y una Rosa,* se supo del informe de un organismo de seguridad que, tras analizar estética e ideológicamente la obra, recomendaba no aplicar la censura ni la violencia, que consideraban de efecto más masivo y contraproducente que la continuidad de la exhibición de la obra, de recepción necesariamente restringida[5].

Pero el Estado y la censura imperantes en estos años obligaban siempre a un enorme cuidado en el decir y en el cómo decir. Ya no era posible el teatro declamatorio, panfletario, presidido por un lenguaje doctrinario o político. El decir sin decir, lo implícito, lo metafórico, eran elementos centrales en este teatro, favorecido por la ansiedad del público de encontrar claves de reconocimiento y alusión a las interpretaciones silenciadas de la realidad. La carga emotiva en las salas teatrales era enorme, en una estrecha complicidad entre los actores y el público, ejercitador activo de la hermenéutica.

Las obras más destacadas de este período fueron *Pedro, Juan y Diego,* de ICTUS y Benavente: *El último tren,* de Gustavo Meza e Imagen: *Lo crudo, lo cocido y lo podrido,* de Marco A. de la Parra; *Tres Marías y una Rosa,* de T.I.T. y Benavente; *Hojas de Parra,* de Vadell y Salcedo; *Por sospecha,* de Luis Rivano; *José,* de Egon Wolff; *Testimonios sobre las muertes de Sabina,* de Juan Radrigán.

En su mayoría, son obras realistas (salvo las de Vadell, de la Parra y Radrigán), y sus protagonistas son personajes del pueblo. El tema central es los efectos sociales de la censantía que provoca Pinochet, y los despidos por razones políticas. Se indaga en la angustia existencial que genera esta situación por los quiebres en la identidad y sociabilidad; por los cambios de roles y aprendizajes de la mujer al entrar al campo laboral informal en suplencia del marido; por las penurias del hambre y la escasez; por los abusos e insensibilidad social de las autoridades; por el ambiente de miedo que se vive cotidianamente.

Algunas de estas obras eran ejemplificadoras, en el sentido de mostrar un camino de salida a los problemas: apelaban a la unidad de los trabajadores, a la organización social, a la lucha por los derechos, etcétera. Otras, en cambio, mostraban una situación de desesperanza sin salida cuyo único desenlace posible era la muerte o la locura. En las primeras, el recurso al humor y la chispa popular era constante. Un humor, sin embargo, que hacía detener la risa al captarse el trasfondo dramático de sus alusiones. En las segundas, el melodrama y el absurdo daban el tono de aproximación a la realidad. En todas ellas, las situaciones, gestos y lenguajes eran característicos de la cultura popular. El convertir a este sector social en protagonista positivo ya era, en el contexto político, un acto contestatario.

Las obras de Vadell y de la Parra se sitúan en otro plano: su diseño en sí es metafórico de la realidad del antipoeta a que aluden. *Hojas de Parra,* basada en la obra homónima del antipoeta Nicanor Parra, sitúa la acción en un circo, por lo que el espacio teatral es una carpa de circo verdadera, con sus payasos, equilibristas, malabaristas, etcétera. Pero el señor Corales, dueño del circo, está por explotar el negocio como sea. Ante el crecimiento de las muertes en el pueblo, le arrienda al cementerio

[5] *El texto completo de este documento aparece publicado en un anexo de* Tres Marías y una Rosa *y* Pedro, Juan y Diego, *editorial CESOC, Chile, 1989.*



colindante parte del terreno del circo para las sepulturas. Las cruces de las tumbas van invadiendo progresivamente el circo, mientras el pueblo reza letanías fúnebres, en un ritual que se transforma en una proclamación política a «nadie para presidente», entonando que «la derecha y la izquierda unidas jamás serán vencidas». Era el verano de 1977.

Dos años más tarde, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* toma por espacio un antiguo restaurante clausurado. Allí, tres garzones y una cajera llevan años encerrados, repitiendo infinitamente rituales de su oficio, que los convierten en el verdadero poder detrás de sus eminentes y potenciales comensales. Son una cofradía cuyos secretos se transfieren a costa de la obediencia total al gran maestre, con el que realizan permanentes ritos sádicos y masoquistas, de egolatría y humillación. En tanto, la cajera lleva el inventario exhaustivo del local, de objetos, personas, acciones y hasta pensamientos. Ella define el criterio de realidad, incluso aclarando los sueños que rompen el velo de la interpretación obligada. El pensamiento crítico y la duda son duramente castigados y reprimidos. La gran esperanza llega —el senador Ossa Moya—, pero es un ser decadente y despreciable. Tras soportar el espectáculo del horror, no les queda más alternativa que hacer con él lo mismo que con los anteriores: asesinarlo y emparedarlo en los reservados. Al local lleno de cadáveres se suma el del *maître*, guardián de la tradición. Los otros garzones no la continúan: abren la puerta para que entre aire fresco.

Ambas obras tuvieron grandes dificultades en su exhibición: la primera, tras un explosivo éxito que llevo a más de 6.000 personas en algo más de una semana, vio incendiarse la carpa una noche de toque de queda. La segunda, fue censurada por las autoridades superiores de la Universidad Católica el mismo día del estreno, pudiéndose remontar un tiempo después con otro elenco en otro teatro.

A más de una década de distancia, y en otro contexto político, me ha sorprendido constatar la riqueza de las obras de este período. En lecturas de jóvenes que sólo han vivido bajo el autoritarismo, y que no alcanzaron a ver estas obras en su estreno, casi no aparece resaltada la temática política de la dictadura. Recogen los valores de las culturas populares, la condición de la pobreza como lacra permanente del subdesarrollo, el lenguaje propio, etcétera. Se rescata lo universal y trascendente de las obras, las que tienen en verdad una proyección que excede con creces su motivación inicial.

A través de los ochenta: de lo militante a lo posmoderno

El itinerario hacia la conquista de la democracia, y el tránsito por un país que cambiaba aceleradamente bajo el aparente manto de la inmutabilidad del poder, fueron afectando cercanamente los rumbos de este teatro tan sensibilizado con la coyuntura.

En el primer lustro, se producen dos momentos. El primero, de transformaciones hondas en las posibilidades de consumo y en la organización laboral de las empresas de punta y de las clases medias hacia arriba. La modernización se expresa en variados ámbitos, y los economistas y otros profesionales de gobierno celebran los éxitos del modelo, que pareciera superar las deficencias de las economías burocratizadas y estatistas de los regímenes anteriores. El costo social es grande, pero se asegura habrá capacidad para absorberlo prontamente. Sin embargo, el edificio nuevo fue levantado con más especulación que verdaderos cimientos, y se produce el estrepitoso quiebre de los grupos económicos más importantes. Con ello, explota el descontento y las primeras protestas reclaman apertura política y justicia social. El gobierno inicia la apertura, y se permite el regreso de muchos exiliados, relajándose el control sobre la expresión y la organización social.

La gente de teatro abre la década con un sentimiento de perplejidad, al constatar el gran apoyo recibido por Pinochet en un primer plebiscito. Se pregunta por la identidad de este país, que parece transar sus valores humanistas por la tranquilidad económica, o por la promesa de la integración a ella. La sátira al consumismo se hace despiadada en una racha de obras sobre el tema: *Lindo, país esquina con vista al mar* y *La mar estaba serena* (ICTUS), *Cancha de tenis mojada, Los tijeretales* (La Feria); *Viva Somoza* (Radrigán), *Gol, gol, autogol,* etcétera. Una gran alegoría poética sobre el tema lo realiza el novelista José Donoso con ICTUS en *Sueños de mala muerte.*

Una segunda veta es la de la marginalidad extrema, de los excluidos de la fiesta, que no avizoran recibir invitación a ella. El dramaturgo Juan Radrigán trabaja preponderantemente esta línea: el ambiente en que se desenvuelven sus obras es el de la más absoluta soledad material y existencial. Monólogos o diálogos de seres que habitan los extramuros de las ciudades, sus obras exploran la angustia de los desposeídos totales. Se debaten entre la fe o el desencanto, entre la fuerza vital y el escepticismo, entre el recuerdo del pasado como paraíso perdido y el presente como el lugar del dolor y la carencia. Las raíces, el sentido de pertenencia, la integración a la sociedad, lo inconmovible de la autoridad, los atropellos sufridos, son los problemas recurrentes en obras como *Hechos consumados, El loco y la triste, Isabel desterrada en Isabel, El invitado.* El lenguaje poético de estas tragedias populares, la complejidad con que se abordan los niveles posibles de marginalidad experimentados por el ser humano, desde su concreción en la contingencia autoritaria a su proyección universal, explican el gran éxito y difusión latinoamericana de la obra de este autor.

La tercera veta es la del tema del exilio e inicios del tratamiento de la represión. Se comienza con las posturas clásicas testimoniales, con la intención de hacer conciencia y movilizar, en el esquema de fines de los 60 y los 70. La primera alternativa se da en obras como *Regreso sin causa* de Jaime Miranda, o *Primavera con una esquina rota* de Benedetti en versión de Ictus.

En la segunda mitad del decenio, se pasa a otra aproximación. Son las generaciones jóvenes las que se resisten a reproducir pensamientos elaborados por la política o



el discurso causal. Optan por adentrarse en las emociones, sensaciones, imágenes, contradicciones, trastornos que hacen esa realidad múltiple e impredecible, que confunde a unos y otros desde su complejo mundo psíquico o desde la crisis de las ideologías. En *La secreta obscenidad de cada día,* Marco A. de la Parra se adentra en el tortuoso juego de dos voyeristas-sádicos-extremistas-torturadores-policías secretos que esperan a unas autoridades a la salida de un colegio para cometer un atentado. Los personajes son ambiguos y en permanente transformación, al punto de que por momentos incluso se convierten en Freud y Marx. El humor negro contribuye a develar este mundo oculto, que no es patrimonio de «buenos» ni de «malos», sino que compromete a todos en algún nivel.

Cinema utoppia, de Ramón Griffero, tiene similar perspectiva. Aborda el tema del exilio de un estudiante chileno en París, acosado por los recuerdos de las torturas sufridas por su novia en Chile mientras batalla por su sobrevivencia en los bajos fondos de esa ciudad europea, en medio de la droga, los acosos sexuales, la delincuencia y finalmente, el crimen. Paralelamente, en un barrio chileno no tocado por la modernidad, personajes también solitarios y marginales ven en el cine local la historia del anterior personaje, leyéndola con el código del folletín, permaneciendo ambas realidades inconexas, cuando en realidad son dos caras de un mismo momento histórico. El novedoso tratamiento escénico de esta obra, y su propia marginalidad en el espacio teatral y cultural santiaguino, marcaron un hito de importancia.

Paralelamente, Argentina, Brasil, Uruguay y otros países latinoamericanos entraban en acelerados procesos de transición desde el autoritarismo a la democracia. En Chile, la distensión era progresivamente mayor, jalonada por períodos de restricción y vuelta a estados de sitio. La reconexión con los países iberoamericanos y sus creaciones recientes fue muy rápida, acelerada por el regreso de exiliados desde ellos. El argentino Cossa, el venezolano Cabrujas y tantos otros volvieron a poblar de teatro latinoamericano nuestros escenarios, ausentes durante la dictadura. Ello enriqueció la perspectiva y el debate de temas comunes a nuestra identidad y experiencia.

A medida que la sociedad fue reconquistando su libertad de organización y opinión pública, a medida que se diversificaron los medios de expresión pública, especialmente en la comunicación de masas, a medida que se sobrepasó la crisis económica de inicios de los ochenta y se logró un promisorio equilibrio macroeconómico, el teatro fue tomando dos caminos: o profundizó en términos metafóricos las experiencias de represión, buscando descubrir el sentido de ese recorrido kafkiano (*Lo que está en el aire,* de Ictus y Carlos Cerda) o del éxodo bíblico (*El pueblo del mal amor,* de Juan Radrigán), o volvió a los cauces más permanentes de temas de amor y de muerte. Dejó a los medios y a las organizaciones la continuación de la denuncia, el testimonio y la función política que debió asumir por relevo en los años más duros del régimen.

Las perspectivas hacia el fin de siglo, en democracia

El teatro chileno de los últimos dos o tres años entró anticipadamente en el pospinochetismo, como lo llamara Marco A. de la Parra. Ya no tiene por eje discutir, reaccionar, criticar o denunciar al régimen; tampoco, autocondolerse por los dolores vividos en ese tiempo. Por ahora, no se vislumbra que nuestro teatro se dedique a educar para la democracia, ni a realizar la expiación colectiva respecto a la violación de los derechos humanos como lo ha hecho por ejemplo el teatro argentino posterior a la dictadura militar. Existe la convicción de que el teatro jugó un rol importantísimo en estas funciones, en especial cuando los organismos políticos y sociales estaban imposibilitados de hacerlo. Ahora pareciera el tiempo, para el teatro, de profundizar en su aporte específico referido a la más amplia gama de temas humanos, entre los cuales está también por cierto, el de la historia política reciente, pero sin restringirse a ella.

La tendencia de los últimos años ha sido más bien reencontrarse con, y reelaborar, aspectos centrales de la identidad, más allá de la contingencia. El gran espectáculo, de espacios abiertos no tradicionales, o el teatro íntimo de círculos pequeños y comunicación intensa, son escenarios adecuados para ello.

La negra Ester, de Roberto Parra con la adaptación y dirección de Andrés Pérez, estrenada a fines del 88 y aún en cartelera tras intesas giras nacionales e internacionales, ha sido la obra más representativa del teatro popular masivo reciente. Roberto, hermano de Violeta y de Nicanor, escribió en décimas un poema a un amor imposible y trágico con una prostituta de puerto. Este poema autobiográfico recoge un sentir profundo del pueblo respecto al amor, la amistad, el destino y el absurdo de marginales que no logran concretar su felicidad. Su realismo irónico, honesto, desgarrado, con la picardía popular a flor de labios, escrito en las tradicionales décimas, fue proyectado escénicamente por Pérez y un grupo de actores que de diferentes maneras estaban buscando un lenguaje basado en el gesto y la máscara, en el trabajo de los tipos humanos con capacidad de provocar identificación y comprensión emotiva. El encuentro creativo entre la tradición y lo posmoderno, entre lo poético del lenguaje hablado y de la articulación escénica, hicieron de *La negra Ester* un espectáculo nacional, que convoca a todos los sectores sociales, sexos y edades por igual.

En un tono y espacio íntimos, opuestos al espacio abierto y masivo de *La negra Ester,* las obras *Cartas de Jenny* y *Cariño malo* indagan también en los amores dolorosos, trágicos, develando la emoción interior femenina, el recorrido psíquico de ese dolor. En el primer caso, se trata de un triángulo madre-hijo-nuera; en el segundo, de una mujer jugada por tres actrices, que dan cuenta de sus diferentes «yo» frente al término de una relación.

Otra preocupación que ronda por el teatro chileno, y por la sociedad en general, es la del quinto centenario de la conquista española de América. La nueva versión de *La vida es sueño* realizada por el Teatro de la Universidad Católica, la presentación

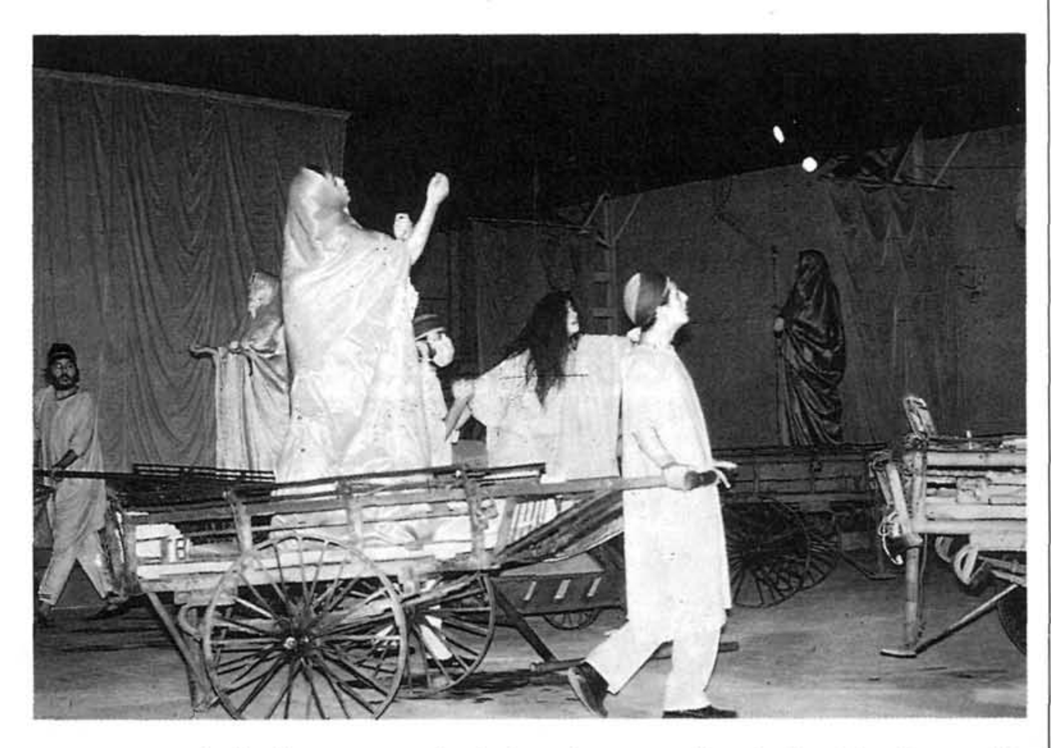


Foto: Jacobo Borizon

en este teatro de *La tierra no es redonda,* basada en una obra de Claudel, y la creación del mimodrama *Tranfusiones,* que en un gran espectáculo propone una interpretación de la historia de América hispánica, buscan reflexionar, o tomar posición, frente a este tema histórico de gran aliento, en especial, preguntándose acerca de la identidad americana surgida a través de estas centurias.

Todas las obras mencionadas tienen en común el ser trabajadas como teatro de laboratorio o investigación. Siendo el texto dramático central, el director trabaja directamente con el autor, o en caso de textos no chilenos antiguos, se realizan adaptaciones en función del proyecto escénico y estético del director.

Es un teatro que privilegia el gesto, el trabajo actoral sobre el personaje en conexión con su creatividad, muchas veces distanciado a través de la narración. La exploración en los temas y realidades se realiza a través y sobre el lenguaje teatral, invirtiéndose el punto de partida: antes, primaba el tema, el cual buscaba una forma teatral funcional dentro de los géneros o estilos conocidos. Actualmente, el trabajo se hace sobre la expresión y de allí surge la propuesta de sentido integral.

Existe desconfianza hacia el decir que no encuentra un hacer con suficiente fuerza que lo sostenga y lo haga sensiblemente comprensivo. Ello manifiesta la crisis de las ideologías discursivas, la suspicacia respecto a la demostración causa-efecto. La intervención del discurso, la transgresión del espacio y de lo cotidiano, el establecimiento de diferentes tiempos y niveles de comprensión de los temas busca captar una realidad entendida como multifacética, diversa, fluida. No significa necesariamente llegar al pastiche ni carecer de punto de vista; es otra manera de concebir la realidad y de dar cuenta de ella.

Otra constante de este teatro es que persiste la resolución de problemas de financiamiento a través de imaginativas producciones con escasos medios, con trabajo «volun-



tario» de grupos conexionados, con actuaciones de gran calidad, rigor y capacidad comunicativa. No se avizoran, aún en democracia, grandes recursos para el teatro, ni subvenciones de importancia. Persistirá el teatro como una fuerte vocación, una necesidad creativa, una exploración rigurosa y persistente en el oficio, para seguir revelando la sensibilidad y la problemática profunda de cada época y grupo humano.

María de la Luz Hurtado

Foto: Jacobo Borizon



Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos

I. Pasado

En este siglo, la universalidad chilena —en especial, la Universidad de Chile; también, la Universidad de Concepción— es un agente activo de democratización del país. Al distinguir a las personas por su *saber* y no por su *apellido*, otorga un aura a la clase media chilena, distinguiéndola con el signo de la *aristocracia del talento*. En la senda instaurada por Andrés Bello, promoverá el diálogo entre Ciencia y Humanidades, siendo tolerante en el ámbito del espíiritu (ideas políticas y religiosas) y estricta en el saber (conocimiento fundado en la razón).

Este espíritu universitario está inscrito y se despliega en una sociedad de equilibrio inestable, cuyo centro de decisiones es el Estado, orientado por el mecanismo político de la democracia representativa —esquema válido especialmente para los años 1933-1973.

Nuestra historia particular comienza en los años sesenta, cuando la vida cultural y literaria giraba en torno a las universidades.

A la distancia, se distingue con claridad dos generaciones de críticos universitarios[1], y dos tendencias:

1) los maestros de los años sesenta (con una estampa aún joven y promisoria), que proponen métodos estrictos para leer la literatura y escriben obras que se transforman en modelos para la enseñanza y la crítica (destacando aquí la actividad de Cedomil Goic, Félix Martínez Bonatti y Jorge Guzmán), y

2) los jóvenes que recibieron esa enseñanza —la autonomía de la obra de arte, el estudio de la literatura como una estructura de lenguaje—, y dialogaron creativamente con ella, ya sea para continuarla o para desviarse (aquí, por las diversas vías del análisis sociológico marxista).

[1] *Hacia 1983, Bernardo Subercaseaux escribe un ensayo de 34 páginas sobre la crítica literaria chilena actual. Es un trabajo de gran interés, al cual hemos acudido en nuestro artículo, especialmente para diagramar esta presentación de la tradición universitaria de los años 60.*

Subercaseaux habla de dos generaciones de críticos: «Primero, Félix Martínez Bonatti, Carlos Santander, Pedro Lastra, Cedomil Goic, Jorge Guzmán, Jaime Giordano, Juan Villegas, Guillermo Araya, Alfonso Calderón, Hernán Loyola, Wilfredo Casanova, Mario Rodríguez, y luego una generación algo más joven, entre los que se cuentan Jaime Concha, Luis Vaisman, Ariel Dorfman, Luis Iñigo Madrigal, Antonio Avaria, Federico Schopf, Antonio Skarmeta, Luis Bocaz, Nelson Osorio, Leonidas Morales, José Promis, René Jara, Mauricio Ostria, Lydia Neghme, Marcelo Coddou y Ramona Lagos» (Transformaciones de la crítica, *p. 5).*

Tres nombres fundan un linaje en los años sesenta: el teórico Félix Martínez Bonatti (*La estructura de la obra literaria,* de 1960) y los críticos Jorge Guzmán, que usó esa teoría en literatura española (*Una constante didáctica-moral del Libro de Buen Amor,* de 1963) y Cedomil Goic, que la aplicó a nuestra novela (*La novela chilena,* de 1968, y la *Historia de la novela hispanoamericana,* de 1972).

En *La novela chilena,* Goic resume así los supuestos de este linaje: «concepción de la obra literaria como estructura de lenguaje, concepción de la literatura como esfera autónoma, concepción de una conciencia estructuralista, actividad intencional del espíritu que descubre estructuras en la realidad» (pp. 15-16). En su *Historia* propone el estudio diacrónico de la novela atendiendo a su estructura narrativa y al modo de representación de la realidad: «agregamos en esta historia la correlación [de la estructura de la novela] con el modo de representación de la realidad, que abre la relación con series no literarias de momentos configuradores del género y de la obra particular» (p. 13).

Este abordaje a la obra como signo histórico fue considerado insuficiente por muchos jóvenes investigadores de la época (y tenían razón). Sin embargo, no se alcanzó a escribir en Chile (¿habrá que hablar aquí sólo en el tiempo pasado?) una *Historia* magna basada en códigos sociológicos (marxistas). Estos maestros de los años 60 tuvieron la ardua tarea de desterrar de la enseñanza la mirada impresionista sobre la literatura. En ese contexto, no debe sorprender el rigor matemático y la hipercorrección de su lenguaje expresivo (por cada frase, una idea, como reza la RAE). Inauguraron los tiempos de la ciencia literaria.

Los más jóvenes, primero estudiantes y luego profesores (al final de la década) responden impulsivamente a los estímulos continentales de la revolución cubana y a los llamados locales de la «revolución en libertad» (gobierno de Frei entre 1964 y 1970) y la «revolución popular» (gobierno de Allende). La Reforma Universitaria (años 67 y 68) genera un clima de gran libertad creativa y crítica, que se desgastó con los años, al retroalimentarse sólo de la contingencia política.

En la vida nacional, las universidades actúan como vanguardias políticas y culturales, y el intelectual universitario —en especial, aquel vinculado a las Letras y a las Ciencias Sociales— se transforma en un agente de cambio social. Vinculado a una causa generalmente política (pues ése era el vehículo que la sociedad propiciaba para comunicarse con el colectivo social), pero también culturológica, este profesor (este intelectual) habla de literatura en los medios de comunicación (es bienvenido en el periodismo y en la televisión), toma decisiones en el ámbito editorial y diseña los textos escolares. Su tarea consistía en democratizar la cultura y eso se realizó con idealismo y creatividad[2]

Hemos elegido tres libros como signos de esta nueva generación de estudiosos: *Imaginación y violencia en América* (1970), de Ariel Dorfman, *Neruda (1904-1936)* de Jaime Concha, y *Para leer el pato Donald* (1973) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart[3].

[2] *Recordemos —y otorgamos aquí datos expuestos y desarrollados en el trabajo de Subercaseaux— el trabajo editorial de Pedro Lastra (en Universitaria), Hernán Loyola (en Nascimento), Nelson Osorio (en Universitaria de Valparaíso) y de Jaime Concha y Alfonso Calderón (en Quimantú). Y el trabajo periodístico de Luis Iñigo Madrigal (en* La Nación), *Hernán Loyola (en* El Siglo), *Alfonso Calderón (en* La Quinta Rueda) *y de Federico Schopf y Antonio Skarmeta (en* Ahora). *Y el trabajo televisivo de Ariel Dorfman (en Canal 9 de Santiago) y de José Promis (en el canal de Valparaíso).*

[3] *Hay trabajos muy creativos, plenamente vigentes hoy, en torno a la obra poética de Neruda (hechos por Hernán Loyola y por Mario Rodríguez) y de Parra (de Mario Rodríguez, de Hugo Montes y, entre los más jóvenes, de Federico Schopf).*

Si en *Imaginación* se inquiere sobre la identidad histórica y cultural del hombre americano, desde el estudio de su narrativa contemporánea, en *Neruda,* se reflexiona sobre la lírica, la cultura y la política nacionales, desde una interpretación marxista de la historia. Ambos libros, escritos en un estilo ensayístico, vinculan de un modo creativo y problemático la literatura y la sociedad, ignorando las pautas propuestas por los «científicos» de la literatura.

Pato Donald es un trabajo interdisciplinario: un sociólogo y un crítico literario traducen el significado subliminal (ideológico, sexual, cultural), «imperialista», de las revistas de Walt Disney. Muchos jóvenes investigadores se abocarán en seminarios al estudio de la subliteratura y, más en general, de los *mass media,* esbozándose así una nueva imagen para la literatura y la crítica literaria —la cual desapareció cuando el proyecto político y cultural que la sustentaba se frustró.

Resumamos: dos generaciones y dos tendencias, que hacia 1973 convivían *entreveradas* en un mismo espacio cultural, con lúcidas críticas de los unos a los otros (acusaciones de formalismo, de sociologismo vulgar), teniendo algunos una obra ya quedaba en el pasado, y los otros, todo el futuro por delante...

II. Presente

1. Las aulas

En septiembre de 1973, las universidades fueron acupadas militarmente. Los profesores de izquierda fueron detenidos, expulsados o acosados. Salvo excepción, todos los comunistas fueron expulsados; hubo también mucha gente joven que perdió sus cargos. En los siguientes años, muchos universitarios emigraron (principalmente a USA); pero también hubo muchos, de real jerarquía, que continuaron sus labores, imbuidos de un espíritu académico algo antiguo (el pensamiento tradicional de Bello y de Rodó), pero que con el correr de los años probó su eficacia.

Acaso sea posible distinguir dos etapas en el círculo unviersitario de las Letras:

1) una lenta recuperación de su espíritu crítico y creativo, a través del énfasis otorgado a la excelencia académica y al trabajo en equipo (1973-1981), y

2) una lenta recuperación de su espíritu nacional; es decir, de su capacidad de otorgar mensajes culturales al colectivo.

Durante una primera etapa, se propone un nuevo paradigma de cientificidad, adscrito a la semiótica y, muy especialmente, al estructuralismo literario francés. Esta teoría tiene gran importancia en la formación crítica de profesores y alumnos. Dos textos resumen sus postulados y sirven de guía para todos: *El estructuralismo literario francés* (1979) de Roberto Hozven, profesor de la Universidad de Concepción, y *Estilo-Texto-Escritura* (1981) de Carmen Foxley, de la Universidad de Chile. El estruc-

turalismo tuvo la virtud de crear entusiasmo y polémica, además de generar un trabajo de escritura, que derivó en una serie de artículos (felices algunos, infelices otros). En general, se le aplicó mecánicamente, tomando sus supuestos como si fueran las Tablas de la Ley. Aún así, sirvió para otorgar una formación académica estricta (es decir, desligada del juicio impresionista) al estudiante de castellano, ampliar el canon de los estudios literarios (se incluyó el relato oral), y para proponer lecturas creativas en el ámbito hispanoamericano (particularmente, sobre la obra de Jorge Luis Borges).

Esta recuperación de la imagen universitaria, a través de un trabajo de excelencia académica —que incluye la dictación de programas de postgrado y el esforzado mantenimiento de revistas tales como *Revista Chilena de Literatura, Acta Literaria, Estudios Filológicos* y *Taller de Letras*—, tiene su corolario en la formación de una Sociedad Chilena de Estudios Literarios, la Sochel. Esta se organiza entre 1979 y 1981 y logra agrupar mágicamente a toda la comunidad crítica universitaria del país, siendo el grupo de académicos de la Universidad de Concepción (Luis Muñoz, Mario Rodríguez, Roberto Hozven, Mauricio Ostria, María Nieves Alonso, Lilianet Brintrup y muchos otros) el más homogéneo y con más espíritu. Sochel organizará periódicamente congresos, eligiendo cada vez como sede una universidad distinta y publicando las actas respectivas.

Con Sochel comienza una segunda etapa, de reafirmación, que inserta a la comunidad universitaria de un modo menos pasivo en el devenir sociocultural del país.

Durante el transcurso de la década del 80 se produce un paulatino descongelamiento de los códigos de censura psicológica en la gente universitaria de Letras, lo cual se hace evidente en el espíritu de sus revistas —siendo ejemplo de disidencia académica la gestión del profesor Luis Muñoz como director de *Acta Literaria,* y también, la del equipo editorial de *Revista Chilena de Literatura.*

La apertura de este discurso crítico universitario al colectivo es, sin embargo, parcial: sus revistas tienen una circulación restringida en Chile y su distribución en el extranjero es azarosa; a los profesores les cuesta salir de sus claustros (es decir, tampoco circulan mucho) y, como el común de los mortales, tienen una actitud algo asustadiza ante la contingencia. Consignaremos tres libros de crítica, que generan una continuidad con el legado universitario de los años 60.

Diferencias latinoamericanas (1985), escrito por Jorge Guzmán, propone hacer uso de las teorías en boga *solo* «con el expreso propósito de responder por lo que de específicamente regional haya en las obras literarias hispanoamericanas» (p. 8). Antiguo estudioso de literatura española medieval, Guzmán cambia de área (lo que no es poco decir), dedicándose a un análisis cuidadoso de los textos, según métodos consagrados.

Escritos de varia lección (1988) de Mauricio Ostria, es un recopilación de ensayos selectos, escritos a través de los años de docencia universitaria, que aparecen «muy vinculados por el común esfuerzo de inquirir, explicarme y explicar el fenómeno del lenguaje como actividad concreta, como actividad fantástica, como expresión de his-

panoamericanidad» (p. 13). Se privilegia la relación entre literatura y lingüística y se recurre a la lingüística del texto.

Las plumas del colibrí (1989) es una antología de la poesía reciente realizada en Concepción, que incluye dos extensos estudios: uno de Mario Rodríguez y otro de Gilberto Triviños. Este trabajo es de gran interés, pues constituye un esfuerzo por leer la poesía disidente chilena desde un paradigma crítico que incluye la contingencia de un modo activo, según una tendencia académica (más morijerada, por cierto) presente en los años 60[4].

2. El descampado

Si en las aulas hay una nostalgia por los tiempos pasados y una reedición de su espíritu crítico, en sus márgenes y en la ciudad circula también un discurso que yo denomino *de la crisis*, que significa el reconocimiento de que el artista y el intelectual han perdido su centro y que es necesario repensar la contingencia desde datos provenientes de una esfera diferente a la política. Aquí, el pensamiento moderno francés, ligado a la *desconstrucción* (léase Lacan, Derrida, Foucault, Kristeva y Barthes), es decir, a la puesta en duda de las utopías sociales y de los sistemas totalizantes del conocimiento, ocupó el vacío existencial dejado por el triunfo del autoritarismo.

Este pensamiento crítico le otorgó a un sujeto censurado (acosado por las circunstancias) un espacio conceptual y psicológico adecuado para resistir las presiones psicosociales del nuevo modelo imperante (Mercado y Seguridad Nacional), sin caer en la nostalgia de un proyecto histórico que se había frustrado (nociones de cultura popular y revolución socialista). La tarea consistía en generar una nueva tradición artística y cultural que compitiera –desde la confección de una *imagen* y una *escritura* novedosas– con la alienación de la sociedad.

El *discurso de la crisis* es una reflexión sobre las *mediaciones conceptuales* que organizan nuestros actos. Habrá una gran experimentación con la imagen visual y con la escritura, por considerarse que son espacios trascendentes de construcción histórica del sujeto. Habrá también gran experimentación con la psiquis –los espacios de dolor– del individuo. Vida y obra (artística y teórica) aparecen amalgamadas en un discurso crítico intersubjetivo que interpela provocativamente desde la transgresión y la marginalidad (sexual, lingüística y simbólica).

A la distancia, es posible hablar de un movimiento de vanguardia, que tuvo su expresión militante en un grupo de artistas plásticos y su adhesión en ciertos círculos de filósofos y literatos, atraídos por la semiótica francesa (y secundariamente, por pensadores europeos de la entreguerra, como Walter Benjamin, que practicaban una crítica de la sociedad capitalista desde el psicoanálisis, la literatura y su propia condición de excluidos).

[4] *Al margen de esquemas conocidos, nombremos el texto crítico* La conquista de México *(1987), de Leonidas Emilfork, que propone leer las crónicas desde las imágenes (mentales, míticas, visuales) y los códigos poéticos (lingüísticos y gestuales) que las sostienen.*

Hay también otra obra escrita al margen, la Antología de la poesía religiosa chilena *(1989), de Miguel Arteche y Rodrigo Cánovas, que incluye tanto material indígena, como oral, popular y culto. Es un texto dialógico, que concierta diversas lenguas, tiempos, tradiciones, ideologías y credos, desafiando prejuicios en nombre del arte sagrado de hacer versos.*

Un grupo de artistas plásticos, de literatos (creación y crítica) y filósofos, realizan trabajos en conjunto, generando un espacio intelectual donde la especulación teórica (no siempre bien fundamentada), la experimentación con estructuras expresivas y ciertos gestos (a medio camino) de provación pública animaron la escena santiaguina, particularmente durante la primera década de la dictadura, antes del comienzo de las protestas sociales —exposiciones, foros en institutos binacionales, seminarios abiertos o más bien privados en las aulas universitarias, lanzamientos de libros.

Plástica. Entre 1976 y 1980 surge y se despliega el trabajo de un grupo de artistas —Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld y otros— que comparten postulados estéticos similares, constituyendo lo que Nelly Richard ha denominado Escena de Avanzada. Desinteresándose de una pintura al servicio de una causa revolucionaria y abandonando el cuadro o la tela, estos artistas trabajan con materiales muy diversos (el vídeo, la foto, el diario, el espacio urbano), logrando una obra tanto *conceptual* como *concreta*, pues incluye una visión del propio cuerpo (biografía traumática y su parodia), de los materiales usados en la obra (los significantes legitiman el significado y no a la inversa) y de los modos de representación (sígnica) de la pintura a través de nuestra historia nacional.

Quienes han realizado el trabajo textual crítico de mayor relevancia en el ámbito de la plástica son, a mi entender, Ronal Kay (en los años 70) y Nelly Richard (en los año 80). También han realizado aportes creativos Enrique Lihn y Adriana Valdés (en los inicios de la vanguardia) y, más recientemente, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún y Justo Mellado.

Kay editó el único número de la revista universitaria *Manuscritos* (1975), teniendo como modelo la escritura de Mallarmé. Su texto *Del espacio de acá* (1980) comenta la obra plástica de Dittborn desde códigos psicoanalíticos (la transferencia en la mirada).

Hacia 1986, Nelly Richard escribe un libro de gran interés teórico, que resume la aventura de este grupo de artistas plásticos: *Margins and Institutions* (edición bilingüe). Destaco en este libro su precisión para explicar de qué modo una experiencia artística y teórica —la vanguardia, el textualismo— abre un espacio de sobrevivencia a un sujeto censurado.

Citemos una de las hipótesis más interesantes de esta obra: «Sin duda que la censura agudiza la conciencia del lenguaje a nivel de las resoluciones de *puestas en forma* que debe tomar el usuario, ingeniándoselas para salvaguardar su derecho a la palabra: la (auto)-censura *extrema la atención a la materialidad de ese lenguaje como portador de un riesgo* e hipersensibiliza al hablante o al comunicador visual a la concreción de sus maniobras de signos, debido a las consecuencias que traen. Quizá, deba invocarse la capacidad que tiene la censura de empujar las obras a remodelaciones de lenguaje, para explicar la cantidad de experimentaciones formales y transformaciones de sistemas de productividad artística practicadas en el arte chileno durante el período en que rige» (p. 126). La actividad de esta vanguardia plástica fue disminuyendo durante los años 80, pero su espíritu resurgió a través de la literatura y de la filosofía.

Literatura. Enrique Lihn y Raúl Zurita constituyen las dos figuras centrales de la actividad artística de este *discurso de la crisis*, que modificó la imagen plástica y la escritura (además de vincularlas en un proceso simbiótico). Gran innovador, el poeta Enrique Lihn experimenta (con diversa suerte) con la novela, el vídeo, el teatro, el dibujo y la crítica literaria. Su obra insiste en 1) la *pérdida de referentes* que sufre cualquier comunidad que mantiene algún credo, 2) el *afrancesamiento* de nuestra cultura nacional, 3) la *otredad* cultural y 4) la *transgresión* como norma de comportamiento privado y artístico. Espíritu inquieto, anima seminarios de poesía y semiótica (con Ronald Kay), participa activamente en talleres de lectura (véanse sus trabajos sobre la obra de José Lezama Lima, realizados con Carmen Foxley y Adriana Valdés), dialoga constantemente con jóvenes poetas y polemiza con el crítico literario de *El Mercurio*, Ignacio Valente. A nivel político, es un disidente, bastante cauto y cuidadoso en el decir y hacer de la contingencia.

El poeta Raúl Zurita (1951) adquiere justa notoriedad en los años 80, con la divulgación de *Purgatorio* (1979) y *Paradiso* (1982). En Zurita, el poema 1) es atraído a una lógica axiomática y a una descoordinación gramatical; a nivel semántico, 2) su escritura reconstruye la imagen nacional (herida) desde una experiencia de dolor; en fin, a nivel existencial, 3) su obra plantea una relación de continuidad entre vida y arte, un isomorfiso entre los registros mentales y los registros de escritura del artista.

Trabaja activamente junto a artistas plásticos, organizando junto a Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld el Colectivo de Acciones de Arte, CADA, en 1978. Realiza también un trabajo sobre nuevas tendencias de la poesía chilena, donde reflexiona —entre otros temas— sobre la censura subjetiva que marca la vida cotidiana y el acto creativo de los chilenos.

Entre quienes han reflexionado sobre los efectos de la autocensura, destaco —privilegiando las voces públicas de los años 70— los escritos de Adriana Valdés (por ejemplo, «Escritura y silenciamiento» en la revista *Mensaje)*, de Roberto Hozven («Censura y contracensura» en *Chasqui)* y Ronald Kay *(Visual,* libro-objeto diagramado con Dittborn).

Junto a Zurita, los nombres de Diamela Eltit, Eugenia Brito y Gonzalo Muñoz conforman en los años 80 una nueva generación literaria, cuyos antecedentes provienen del denominado *discurso de la crisis.*

Filosofía. Acaso el proyecto de escritura más ambicioso —realizado con errores— sea el texto *Sobre árboles y madres* (1984), del filósofo Patricio Marchant, que realiza una lectura de la poesía de Gabriela Mistral, atendiendo a su registro inconsciente. Discípulo de Jacques Derrida, lleva al límite la labor desconstructiva de la cultura, al hacer interactuar de un modo compulsivo sus fantasías inconscientes con la palabra de Mistral y las autoridades filosóficas en las cuales ha depositado su confianza (Nietzsche y el psicoanálisis salvaje).

Resumiendo, el *discurso de la crisis* otorga un paradigma conceptual que distancia al sujeto de las utopías políticas (de los años 60), sin necesariamente clausurarlas, abriendo nuevos circuitos comunicativos en nuestro colectivo social. Así, por ejemplo,

la crítica que privilegia el escenario escritural de la mujer es inconcebible sin este antecedente vanguardista. Destacan aquí los trabajos de Adriana Valdés, Eugenia Brito, Raquel Olea, Diamela Eltit, Ivette Malverde y Marta Contreras.

Los riesgos de este *discurso de la crisis* son un *énfasis* demasiado rotundo en 1) la cultura de élite, 2) el discurso crítico francés y 3) la abolición de toda marca política en la actividad artística. Descarta con demasiada rapidez los sueños y proyectos culturales de los años 60. En este sentido, el libro *Literatura chilena y experiencia autoritaria* (1986), de Rodrigo Cánovas, propone las coartadas para habitar el espacio del deseo (años 60) y el de la necesidad (años de dictadura), sin caer en la nostalgia o la decepción.

3. *La memoria*

La reflexión crítica más sistemática en torno a la cultura se realizó en Centros de Estudios disidentes; en especial, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, y en el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA.

Flacso privilegió las ciencias sociales (realaciones entre política y sociedad); pero sus investigadores han entregado, también, valiosos aportes sobre la educación y la cultura. El trabajo de mayor repercusión en el ámbito socio-cultural sigue siendo todavía *La cultura autoritaria en Chile* (1981), de José Joaquín Brunner, donde se expusieron con gran claridad —en tiempos difíciles, de mucha confusión— los supuestos del modelo autoritario (Seguridad Nacional y Mercado) y sus efectos en la cultura y en la convivencia diaria de los chilenos[5].

Ceneca es la institución que de un modo estricto cubre todas las áreas de la cultura: industria cultural, arte y sociedad, políticas culturales y comunicaciones. Destacamos particularmente su serie de documentos sobre el teatro chileno, realizada por María de la Luz Hurtado (junto a Carlos Ochsenius y Juan Andrés Piña).

Hablaremos ahora sobre la sección Literatura de Ceneca, que surge en 1980, bajo la dirección de Bernardo Subercaseaux.

Las personas que conforman el equipo de esta sección regresan al país a comienzos de esa década del 80. Son los portavoces de una generación intelectual que se formó académicamente en el Pedagógico de la Universidad de Chile durante los años 60 y se identificó con el proyecto de la Unidad Popular (de allí su exilio, motivado por razones políticas).

La visión crítica de este grupo —de carácter sociológico— está marcada a nivel subjetivo por dos momentos. En sus inicios, 1) una lectura del presente sólo desde el paradigma cultural generado por la izquierda chilena en los años 60. A nivel teórico, existe una recaída en el positivismo (la literatura ilustra los procesos sociales) y a nivel existencial, un bloqueo para integrar una realidad artística que había surgido en diálogo directo con la dictadura en los años 1975-80 (por ejemplo, el *discurso*

[5] *También, de Brunner, anotamos sus* Entrevistas, discursos, indentidades *(1986), donde analiza los mensajes públicos acudiendo a modelos lingüísticos y de la comunicación, y el trabajo de Gonzalo Catalán sobre literatura y sociedad incluido en* Cinco estudios sobre cultura y sociedad (Brunner, Catalán, 1985).

de la crisis). Luego, 2) una lectura sociológica de la literatura que integra diversas tradiciones y dialoga con otras posturas teóricas surgidas en la disidencia.

El primer momento está inserto en una oposición más abarcante: dentro (del país) / fuera (del país).

Desde dentro (por ejemplo, desde el *discurso de la crisis,* que operaba libremente hasta 1980), se observa con escepticismo el espíritu utópico (marcado por el voluntarismo y la nostalgia) de los que regresan. Además, se rechazan cortésmente ciertas visiones sociológicas —por ejemplo, Lukàcs— por considerárselas regresivas y poco adecuadas para el estudio de la literatura que surge bajo censura. También, causa sopresa la resistencia que tienen «los recién llegados» a la semiótica y no se acepta subordinar la literatura y la crítica a una causa social[6].

Desde fuera (desde el *discurso sociológico,* heredado de la generación joven de estudiosos de los años 60-73), también logra minarse el defendido espacio de la *intelligentia* (del reino interior), cuando se señala el corte exagerado que se ha hecho con las tradiciones (políticas) de la cultura chilena y de los estudios literarios. Esto había implicado una restricción del canon literario: el *discurso de la crisis* desestimó el testimonio, la producción textual ligada a la práctica política y el estudio de las esferas de circulación y consumo de la literatura. También se señala, con lucidez, la necesidad de *control* de un *pensamiento textualista,* para que no signifique la disgregación o el imbunchamiento de la intelectualidad chilena en la dictadura.

El segundo momento aparece dictado por un *principio de realidad:* como *textualistas* como *positivistas* se sienten igualmente excluidos y aparecen marcados como *humanoides.* Esta patética marginalidad social impuso un diálogo (no exento de malos entendidos) que implicó en la práctica el surgimiento de un nuevo espacio crítico (ahora, compartido), más dialógico y menos prejuicioso —atravesado por diversas corrientes del pensamiento moderno, aun cuando su nivel teórico sea pobre. De un modo paulatino, Ceneca se abre a esta diversidad crítica, convirtiéndose en uno de los referentes centrales de la disidencia. Los aportes socioculturales de Ceneca (de personas, actitudes y grupos ligados a esta institución) pueden resumirse así:

1) una valoración —que, por cierto, podría ser más crítica y actualizada— de los postulados culturales progresistas de nuestra inmediata tradición;

2) una comunicación *real* entre el extranjero (chilenos que viven fuera) y el país; y

3) una proyección del quehacer artístico y cultural en el ámbito iberoamericano (co-dirigió *Chile Vive,* actividad realizada en 1987 en España, auspiciada por el gobierno español y celebrada por la comunidad mundial).

Los documentos de Ceneca estudian el material literario producido en Chile y en el extranjero durante los años de dictadura. Manuel Jofré y Naím Nómez escriben sobre el *exilio;* Jorge Narváez sobre el género *testimonio;* Soledad Bianchi, Carlos Cociña y Raúl Zurita sobre la *poesía,* Manuel Jofré y Rodrigo Cánovas sobre la *novela,* y Bernardo Subercaseaux acerca de *literatura y mercado* y sobre la *crítica literaria.* En general, existe un enfoque sociológico amplio, con variantes individuales muy sig-

[6] *Debemos aclarar que la creación (y crítica) de una literatura al servicio de una causa también ocurrió en Chile en los años 75-80. Fue realizada especialmente por los jóvenes universitarios —a través de la Unión de Escritores Jóvenes, UEJ, y de la Agrupación Cultural Universitaria, ACU— y, marginalmente, por los partidos políticos de izquierda en la clandestinidad, a través de talleres de cultura, que funcionaban con apoyo de la Iglesia (en las poblaciones marginales) y de diversas instituciones y grupos (en lugares céntricos de las ciudades). Durante los años 80, los talleres de cultura se convirtieron en talleres de literatura propiamente tales, realizados particularmente por jóvenes escritores. La producción textual de la juventud disidente fue escasa o está muy dispersa. Se editaron muchas revistas, que tuvieron corta duración. Recordamos aquí* La Ciruela *(años 79-80) y* La Castaña *(años 85-86, donde escribían Jorge Montealegre, Pía Barros y Eduardo Llanos).*

nificativas (los textos de Cánovas, Cociña y Zurita aparecen más bien adscritos al *discurso de la crisis).*

El trabajo de Bernardo Subercaseaux sobre la crítica chilena (1960-1983), el único que conocemos sobre el tema, es de gran interés y nos ha servido de referencia para redactar estas notas. Considero que aquella visión y ésta (que el lector tiene en sus manos) se complementan, en la medida que son los registros emocionales de dos generaciones (una, que estudió en los años 60, y la otra, que lo hizo en los 70), redactados en dos tiempos distintos (el trabajo de Subercaseaux es de 1983 y éste, de 1990).

De la generación estudiantil de los años 60 (que alcanzó a practicar la docencia universitaria) destaco dos nombres: Bernardo Subercaseaux y Federico Schopf. También, ligado a esa generación, la revista de poesía y crítica *El espíritu del valle* (1986-89), dirigida por el poeta Gonzalo Millán.

Subercaseaux ha realizado trabajos sobre la cultura chilena en el siglo XIX, desde paradigmas provenientes de la disciplina de la historia de las ideas *(Lastarria,* de 1981 y *Fin de Siglo,* de 1988). A nivel subjetivo, se ensaya aquí un diálogo entre nuestro presente histórico (años de dictadura) y nuestro pasado (las vicisitudes del pensamiento liberal).

Schopf ha escrito sobre las vanguardias poéticas hispanoamericanas, desde nociones provenientes de la Escuela de Frankfurt —Walter Benjamin, Theodor Adorno— y de la Teoría del Texto. Su obra más reciente se llama *Del vanguardismo a la antipoesía,* de 1986. Schopf es, a mi entender, uno de los críticos que con mayor eficacia y creatividad ha integrado las enseñanzas de la estética, la semiótica y la sociología del Arte en su escritura.

4. El extranjero

En el exilio se realiza una gran actividad cultural; sin embargo, en Chile no hay durante el período una gran información sobre ella. *Araucaria* es la revista del exilio más conocida y circula en la red de intelectuales de izquierda. Su sección «Reseñas» comenta la producción literaria chilena producida tanto en el extranjero como en el país. *Literatura chilena,* dirigida en USA por David Valjalo, es una revista de gran calidad literaria y cultural. Escriben allí Fernando Alegría, Jaime Concha, Ariel Dorfman, Juan Armando Epple, y también Raúl Barrientos, Javier Campos, Oscar Hann y Jaime Valdivieso, y muchos otros intelectuales chilenos, casi todos vinculados a la academia norteamericana[7].

Otras revistas —como *Lar*— surgirán en el extranjero y luego, por cambio de domicilio de su creador y director (la vuelta a Chile del poeta Omar Lara, exiliado político), tendrán su sede en el país[8].

La actividad crítica más sistemática sobre literatura e ideología ha sido realizada por el ensayista Hernán Vidal, profesor de la Universidad de Minessota y allí, director

[7] *Entre 1977 y 1980, la revista se llamó* Literatura chilena en el exilio. *Desde 1981,* Literatura chilena (creación y crítica). *Desde 1988, la revista, ahora con sede en Madrid, edita monografías.*

[8] *LAR también edita libros. Está su Colección Memoria y Testimonio (dirigida por Juan Armando Epple), que publicó el* Diario de Luis Oyarzún, *en una edición preparada por Leonidas Morales. También en LAR, una antología de artículos críticos sobre la poesía chilena actual, preparada por Ricardo Yamal.*

de la revista *Ideologies and Literature.* Ha realizado una gestión insustituible en el ámbito editorial, al promover compromisos exitosos de coedición entre su universidad y diversas instituciones chilenas (Flacso, Ceneca), lo cual ha permitido la publicación de obras de gran trascendencia cultural (por ejemplo, los trabajos críticos y las antologías sobre el teatro chileno actual). Como ensayista, ha indagado sobre los supuestos inconscientes de las acciones y discursos de la comunidad chilena y latinoamericana. Ha escrito sobre la Agrupación de detenidos-desaparecidos, el Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo, la realidad cultural de las poblaciones marginales, y sobre teatro, literatura y teoría. Como crítico de la literatura, privilegia una visión antropológica de la actividad artística: «Asumir la crítica literaria como proceso activo de construcción social obliga a premunirse de una problemática cultural *anterior y previa a lo literario,* que permite leer para canonizar de acuerdo a criterios coherentes con respecto a las necesidades sociales» *(Poética de la población marginal,* I, 9).

Existe en Vidal una genuina preocupación por la cultura popular. Sus trabajos son creativos y sistemáticos; pero también son polémicos; por ejemplo, consideramos que su lectura está muy influida por la *teoría del reflejo* (la literatura como reflejo de las relaciones sociales), demasiado hegemónica para los tiempos que vivimos.

De los chilenos en USA que mantienen una recepción atenta a la producción literaria nacional y un vínculo vivencial con Chile (viajes periódicos, contactos literarios), debo mencionar, entre muchos otros, a Cedomil Goic, José Promis, Pedro Lastra y Oscar Hahn —que han tenido a su cargo la sección de literatura chilena de *Handbook of Latin American Studies*[9]—.

Por último, de los chilenos que emigraron en los años 60 a USA, mencionaremos a Jaime Giordano, quien dirige una Colección de Estudios (Ediciones del Maitén) con sede en Nueva York y en Concepción de Chile, que publica textos de crítica (trabajos de Marcelo Coddou, Enrique Giordano y otros) y literatura —Humberto Díaz Casanueva, Ramón Riquelme, Raúl Barrientos, Jaime Giordano y otras figuras.

5. *El periodismo*

En nuestros comentarios hemos dejado de lado la crítica periodística, la página literaria de los diarios y revistas (además de los espacios televisivos). El periodismo literario es importante en la historia nacional. En realidad, lo nuevo es el discurso crítico (de carácter lingüístico o político) surgido desde la Universidad en los años 60 y ejercido por desplazamiento en diarios y revistas. Y lo antiguo es la columna de Omar Emeth, de Alone y, desde 1966, de Ignacio Valente (seudónimo del sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, del Opus Dei), que han escrito en el diario de la derecha chilena, *El Mercurio,*y han contribuido activamente a generar una imagen pública de obras y autores.

[9] *Quien también está viniendo últimamente y, de paso, escribiendo sobre la producción literaria actual (realizada dentro y fuera de Chile) es Marcelo Coddou, que enseña en USA. Véase sus* Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte *(1989).*

También, Grinor Rojo, que publicó recientemente en una editorial chilena (Pehuén) una serie de ensayos sobre literatura chilena e hispanoamericana, Crítica del exilio *(1989).*

No hay estudios sistemáticos sobre la crítica literaria ejercida en el periodismo: cuál es su formato textual, qué función social cumple, cómo circula su mensaje en el ámbito nacional; en fin, poco se inquiere sobre la producción, distribución y consumo de este discurso.

En este artículo, hemos privilegiado la crítica literaria que es distribuida y consumida en el círculo estricto de los artistas jóvenes e intelectuales, que transitan por los campus universitarios y los institutos binacionales, que escriben en revistas especializadas y leen todo el material circulante sobre literatura, cultura y política.

Durante la dictadura, este círculo tuvo acceso al periodismo, pero no logró validar su mensaje ante la opinión pública. ¿Por qué? Hay una razón visible, de orden político. Este grupo es mayoritariamente disidente y los medios de comunicación disidentes son escasos, operan bajo fuerte censura (legal) y autocensura (ideológica) y viven en constantes crisis económicas, lo cual genera inestabilidad laboral y continuos cambios de formato (líneas editoriales).

Hay también razones invisibles, de carácter histórico y cotidiano. El periodismo siempre se ha validado por la información política y deportiva; en estricto rigor, no hay una página dedicada a la cultura, sino más bien una serie de materiales culturales, confundidos con otros adscritos al mero entretenimiento. Esta situación se agravó durante la dictadura, por cuanto los objetos culturales fueron concebidos *sólo* como objetos *mercantiles,* transables en el mercado *sólo* según pautas de ventas (de rendimiento monetario) como si fueran bienes suntuarios (y no bienes de primera necesidad).

En los medios de comunicación disidentes, la cultura tiende a ser una continuación de la página política. Se exige un comentario que conecte directamente cualquier material artístico (sea contingente o no) con la realidad nacional. Generalmente, el columnista literario es aquí un ente marginal en el diario o revista; como no se le asegura mayor continuidad (en su columna, en los pagos, en el trabajo), su artículo es realizado en tono menor. Hay, por supuesto, excepciones en esta disidencia. Destacamos la sección «Cultura» del seminario *Hoy* (dirigida por Guillermo Blanco), y la concepción misma de la revista *Apsi* (dirigida por Sergio Marras), que otorga cierta independencia al ámbito literario y artístico, e informa sobre géneros marginales (la fotografía, el comic, la creación de los artistas jóvenes).

En el ámbito de las figuras individuales, los comentarios de Alfonso Calderón y Jorge Edwards, cronistas eximios (y también de Hugo Montes y de Jaime Quezada), han tenido cierta trascendencia cultural. Sin embargo, quien dominó la escena pública y periodística durante la dictadura fue la figura de Ignacio Valente. Veamos por qué. Escribe todos los domingos —y desde mucho antes del golpe militar— en *El Mercurio,* imperio comunicacional que no sufría amenaza alguna; todo lo contrario, concertaba la amenaza contra todo discurso social que resistiera al proyecto de la dictadura. Valente se convierte en el único crítico que goza de un espacio propio y seguro, donde puede proyectarse en el tiempo ante una audiencia previsible. Siendo la única vitrina estable de la crítica periodística, todos los escritores le solicitan que comente sus

libros. Se establece aquí una relación estructural amo/esclavo, en la cual los escritores seducen o agreden para lograr la atención del crítico.

Ignacio Valente escribe bien, es culto y raramente se equivoca en sus juicios de valor. Practica, eso sí, grandes exclusiones. Por ejemplo, niega la semiótica, pues ésta negaría la concepción religiosa del hombre, al promover categorías que privilegian el escepticismo y la fragmentación de la experiencia estética. Y niega la sociología de la literatura, pues ésta también niega la estética y, además, siempre tiene en Chile un sesgo marxista. Es un gran lector de la literatura chilena, pero no escribe una sola línea sobre la literatura hispanoamericana. Así, de un total de 39 artículos escritos por él en 1983, 18 están dedicados a la literatura nacional y ninguno a la literatura del resto de nuestro continente (una vez comenta la obra de V.S. Naipaul, presentándolo como un «novelista oriundo de Trinidad, hindú de raza e inglés de lengua y cultura»). Se diría que es un crítico atento a las formas literarias, que no desprecia las teorías idealistas sobre el arte y que tanto censura como sublima (según el caso) contenidos éticamente reprochables según su escala de valores (vinculada a la tradición conservadora y elitista de *cierta* educación católica). Hay una *contradicción vital* en el discurso crítico de Valente, síntoma de los tiempos que vivimos: su concepción de cultura —adscrita al paradigma de una sociedad estamental, regida por valores aristocráticos y espirituales, que privilegia una *literatura selecta* y *moral*— entra en contradicción con una cultura generada por el Mercado —adscrita a una sociedad capitalista, regida por valores monetarios, que privilegia una literatura *masiva* y de mero *consumo*—, al cual él debe rendirle culto, pues es el orden propuesto para la armonía social.

Desde esta contradicción, es posible comentar los cambios de formato que ha sufrido el material «humanístico» de *El Mercurio* en el último tiempo.

Siempre la página literaria había aparecido, todos los domingos, en la sección «Artes y Letras» (que incluía historia, filosofía, religión, arte y literatura). Esta sección —que hace circular las posiciones neoconservadoras— está diseñada como una pequeña biblioteca ideológica. Es un suplemento que requiere tiempo y atención, y que puede ser usado como fuente seria de información secundaria. Desde 1989, el comentario de cualquier libro y la página literaria ocupan una sección independiente, con un formato especial: es la «Revista de Libros». Esta incluye la columna de Valente sobre un texto literario chileno reciente, una entrevista periodística hecha al escritor de ese texto literario, y un conjunto de reseñas sobre los libros que están en los escaparates de las librerías céntricas.

Esta «Revista» responde a un espíritu comercial. Los libreros están contentos, pues tienen publicidad gratis (sus vitrinas han sido transpuestas al tabloide). Y los escritores chilenos también, pues sus libros son criticados y, además, se les entrevista. Paradójicamente, hay predilección por la literatura escrita por disidentes (eufemismo para «marxistas»), lo cual revela un espíritu *pragmático* —el reconocimiento de que la sociedad chilena cambió después del 5 de octubre de 1988—, que algunos llaman *oportu-*

nismo. Si antes Valente parecía imponer sus criterios al mercado y, de paso, ejercía una crítica moral (pues su objetivo era guiar el espíritu, promoviendo libros forjadores de valores trascendentales); ahora, sólo *reacciona* ante el mercado, ejerciendo una crítica mercantil (pues su objetivo es guiar al consumo del libro, no tanto para ayudar al espíritu humano, sino para ayudar a las ventas). Cuando esta nueva sección de *El Mercurio* sala al aire, ya circulaba (desde 1987) el «Suplemento de Literatura y Libros» del diario opositor (y ahora en el Gobierno, con el presidente Patricio Aylwin) *La Época,* de reciente aparición (en 1987) y con formato semejante al de *El País,* en España. Este suplemento de *La Época* que dirige, desde 1988, Mariano Aguirre, con la participación, también, de Carlos Olivárez) es el suceso cultural más trascendente en el ámbito de la crítica periodística durante la década de los 80.

Aguirre y Olivárez —bastante alejados de una cultura *marketing* adscrita sólo al rápido consumo de un material desechable— proponen un discurso periodístico *reflexivo,* que ponga en *crisis* la recepcion automática del material literario. Este suplemento privilegia más la *creación* del conocimiento que su *difusión,* explorando nuevas vías críticas (la mujer, tradiciones y rupturas en la literatura y en la filosofía, la revisión de los materiales artísticos elaborados durante los años 70 y 80). Escriben aquí los críticos, artistas e intelectuales vinculados a la disidencia, en un lenguaje que no hace concesiones a la lectura desatenta —plácidamente familiar— de los días domingos.

III. Circularidad

Propongo dos tareas para la crítica literaria chilena a la vuelta de este siglo. Primero, una revisión crítica de nuestra literatura nacional, a la luz de nuevos paradigmas de conocimiento. A nivel metodológico, habrá que evitar tanto el *empirismo* (acumulación de datos, sin atender a modelos conceptuales) como el *conceptualismo* (proposición de teorías que nunca son comprobadas empíricamente, sino a través de la prueba de la coherencia interna). A nivel mental, habrá que manejar a distancia las teorías culturales formuladas en otras latitudes. A la mímica (del estructuralismo, de la desconstrucción), le debe suceder la asimilación, juego, parodia consciente o simple manipulación del pensamiento moderno (lo que el modernismo brasileño denominó *antropofagia).* Y a nivel comunitario, tendremos que generar nuevas utopías en el ámbito *político* (mediante la relectura de los principios de la revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad), *personal* (una nueva teoría sobre el *yo,* que cuestione las matrices políticas y subjetivas actualmente vigentes) y *religioso* (una religazón del individuo con instancias de trascendencia, que otorguen un *ethos* capaz de modificar el paisaje nacional).

Segunda tarea, una reflexión sobre la función de la literatura y de la crítica literaria en una sociedad regida por los principios de Mercado. Ambas tareas requieren de un amplio análisis e implican poner entre paréntesis tanto los supuestos existen-

ciales de la crítica ejercida en Chile en los últimos 30 años, como el horizonte mismo de este esbozo, redactado en mayo de 1990 en Santiago de Chile.

Rodrigo Cánovas

Ficha bibliográfica

(Datos de los textos críticos citados)

ARTECHE, MIGUEL, y RODRIGO CÁNOVAS: *Antología de la poesía religiosa chilena.* Santiago: Universidad Católica de Chile, 1989.

BIANCHI, SOLEDAD: *Un mapa por completar: la joven poesía chilena.* Documento 44 de Ceneca, 1983.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN: *La cultura autoritaria en Chile.* Santiago: Universidad de Minnesota-Flacso, 1981.

———: *Entrevistas, discursos, identidades.* Santiago: Flacso, 1986.

BRUNNER, J.J. y GONZALO CATALÁN: *Cinco estudios sobre cultura y sociedad.* Santiago: Flacso, 1985.

CANOVAS, RODRIGO: *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán. Literatura chilena y experiencia autoritaria.* Santiago: Flacso, 1986.

———: *Texto y censura: Lihn.* Documento 77 de Ceneca, 1986.

CÁNOVAS, R. y MIGUEL ARTECHE: *Antología de la poesía religiosa chilena.*

CATALÁN, GONZALO y J.J. BRUNNER: *Cinco estudios sobre cultura y sociedad.*

COCIÑA, CARLOS: *Tendencias literarias emergentes.* Documento 31 de Ceneca.

CODDOU, MARCELO: *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte.* Santiago: Maitén, 1989.

CONCHA, JAIME: *Neruda (1904-1936).* Santiago: Universitaria, 1972.

DORFMAN, ARIEL: *Imaginación y violencia en América.* Santiago: Universitaria, 1970.

DORFMAN, ARIEL y ARMAND MATTELART: *Para leer el pato Donald.* Santiago: Edificiones Universitarias de Valparaíso, 1973.

EMILFORK, LEONIDAS: *La conquista de México. Ensayo de una poética americana.* Santiago: Universitaria, 1987.

FOXLEY, CARMEN: *Estilo-Texto-Escritura.* Santiago: Consejo de Redactores, 1981.

GOIC, CEDOMIL: *La novela chilena.* Santiago: Universitaria, 1968.

———: *Historia de la novela hispanoamericana.* Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

GUTIÉRREZ, PAULINA (ed.): *Chile Vive: memoria activa.* Ceneca-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987.

GUZMAN, JORGE: *Una constante didáctico-moral del Libro de Buen Amor.* México: State University of Iowa, 1963.

———: *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig).* Santiago: Universidad de Chile, Estudios Humanísticos, 1985.

HOZVEN, ROBERTO: *El estructuralismo literario francés.* Santiago: Universidad de Chile, Estudios Humanísticos, 1979.

———: «Censura, autocensura y contracensura: reflexiones acerca de un Simposio». *Chasqui* (USA), vol. XII, n.º 1 (nov. 82), 68-73.

HURTADO, MARÍA DE LA LUZ, y CARLOS OCHSENIUS: «Transformaciones del teatro chileno en la década del 70». En *Teatro chileno de la crisis institucional (Antología crítica).* Minneapolis. Santiago: Universidad de Minnesota-Ceneca, 1982, 1-52.

HURTADO, M. y JUAN A. PIÑA: «Los niveles de marginalidad en Radrigán». En *Teatro de Juan Radrigán.* Santiago: Universidad de Minnesota-Ceneca, 1984, 5-37.

JOFRÉ, MANUEL: *La novela chilena en la última década (1974-1984).* Domuento 61 de Ceneca, 1985.

————: *Literatura chilena en el exilio.* Documento 76 de Ceneca, 1986.

KAY, RONALD: *Visual.* Santiago, 1975.

————: *Del espacio de acá (Señales para una mirada americana).* Santiago: Editores Asociados, 1980.

MARCHANT, PATRICIO: *Sobre árboles y madres.* Santiago, 1984.

MARTÍNEZ BONATTI FÉLIX: *La estructura de la obra literaria.* Santiago: Universidad de Chile, 1960.

MORALES, LEONIDAS (ed.): *Diario* (de Luis Oyarzún). Concepción: Lar, 1990.

NARVÁEZ, JORGE: *El testimonio: 1972-1982.* Documento 32 de Ceneca, 1983.

NÓMEZ, NAIM: *Identidad y exilio: poetas chilenos en Canadá.* Documento 81 de Ceneca, 1986.

OSTRIA, MAURICIO: *Escritos de varia lección.* Concepción: Sur, 1988.

RICHARD, NELLY: *Margins and Institutions. Art in Chile Since 1973.* Melbourne. *Art and Text.* Special Issue, 1986 (Texto bilingüe).

RICHARD, N. (ed.): *Arte en Chile desde 1963. Escena de Avanzada y Sociedad.* Documento de Flacso, Contribuciones 46, 1987.

RODRÍGUEZ, MARIO: «La diáspora». En María Nieves Alonso, Juan Carlos Mestre, Mario Rodríguez y Gilerto Triviños, *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y Antología.* Santiago: Inprode-Cesoc, 1989, 9-52.

ROJO, GRINOR: *Crítica del exilio. Ensayo sobre literatura latinoamericana actual.* Santiago: Pehuén, 1989.

SCHOPF, FEDERICO: *Del vanduardismo a la antipoesía.* Roma: Bulzoni, 1986.

SUBERCASEAUX, BERNARDO: *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX (Lastarria, ideología y literatura).* Santiago: Aconcagua, 1981.

————: *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982.* Documento 19 de Ceneca, 1984.

————: *Notas sobre autoritarismo y lectura.* Documento 49 de Ceneca.

————: *Fin de Siglo. La época de Balmaceda.* Santiago: Aconcagua-Ceneca, 1988.

TRIVIÑOS, GILBERTO: «El Regreso». En Rodríguez y otros, *Las plumas del colibrí,* 53-107.

VALDÉS, ADRIANA: «Escritura y silenciamiento». *Mensaje* (Santiago), 276 (enero-febrero 79), 41-44.

————: «La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar». En Richard (ed.), *Arte en Chile desde 1973,* 81-90.

VIDAL, HERNÁN: *Dar la vida por la vida. La agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos (ensayo de antropología simbólica).* Minneapolis: Ideologies and Literature, 1982.

————: *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo. Derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo en Chile.* Minneapolis: Ideologies and Literature, 1986.

VIDAL, H. (ed): *Poética de la población marginal.* I. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

YAMAL, RICARDO (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica.* Concepción: Lar, 1988.

ZURITA, RAÚL: *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983).* Documento 38 de Ceneca, 1983.

Una breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena: 1973-1989

Con el término de la dictadura de Pinochet finaliza el período más oscuro y horrible que ha tenido el pueblo chileno, entre los años 1973 y 1989, cuyos efectos se han reflejado también en su historia literaria. Referirse a toda la producción poética que se produjo durante esa época es evidentemente una labor muy difícil, ya que existe una abundante bibliografía imposible de abarcar en un artículo. Pero en todo caso, la que hemos podido conocer a través de las propias obras de los autores, de una gran producción publicada en diferentes revistas y por investigaciones realizadas de manera parcial, podemos ya expresar y tipificar sus diversas manifestaciones. A todo esto debemos agregar lo escrito en el exilio, pues el país siguió a estos poetas donde quiera que fueran.

Carlos Orellana en un comentario a la revista *Ventanal* dice: «...errará el que crea que en los años posteriores al golpe de Estado el «apagón cultural» pueda entenderse como sinónimo de «mudez creativa». Lo primero, fenómeno sociológico caracterizado en sus líneas generales por la esterilización y parálisis de ciertos órganos institucionales, la chatura y mediocridad del pensamiento dominante, y un cierto miedo larvado en el ánimo de algunos sectores sociales, no se tradujo ni podía traducirse en la muerte de toda chispa creadora. La poesía es un buen ejemplo de ello, quizá sí el más significativo y, en todo caso, el que primero se manifestó pasada la travesía del desierto de los primeros años de la dictadura».[1]

Se produce como hecho necesario y vital una creación clandestina, luego la que emerge más libertariamente después de la censura, y otra que se mantiene con el mismo estilo de antes del 73. Son muchos los que pertencen a una militancia de oposición. Pasado el tiempo más duro impuesto por el terror: la quema de libros estimados peligrosos para la seguridad nacional; la requisición y destrucción de bibliotecas; los

[1] *Carlos Orellana: Ventanal, revista* Araucaria, *nº. 44, p. 214, Madrid, 1989.*

allanamientos; las detenciones, las torturas; las desapariciones y la marcha forzada de gran parte de una generación de poetas al exilio, aún se trabaja de forma muy individual (no me refiero al hecho de la creación que es en solitario) en relación con la sociedad, hasta que de a poco se van mostrando los trabajos en círculos de amigos. Los creadores vuelven a agruparse, se ven cuidadosamente en sus hogares, pero siempre con el temor del soplonaje, también en determinados bares o cafeterías o iglesias para comentar la situación política y sus obras. La tiranía amedrenta, pero si no se producen ya las detenciones multitudinarias como las que se practicaban en un comienzo llenando estadios y campos de concentración, como el Estadio Nacional donde se asesinó a Víctor Jara que nos dejó su poema «Estadio Chile»: «¿Este es el mundo que creaste,/ Dios mío?/ ¿Para esto los siete días de asombro/ y de trabajo?»[2], o la que nos describe Aristóteles España en «Dawson»[3], poeta que fue enviado allí cuando apenas tenía diecisiete años: «Los años irán pasando como trenes desbocados,/ tus ojos se internarán en los círculos/ de la supervivencia seguirá la dictadura haciendo daño./ NO escribiré poesía esta semana./ Hoy entramos al otoño,/ cada día estoy más enfermo,/ ¿Cómo estás? ¿Dónde te encuentras? ¿En qué Centro de Reclusión? ¿En qué sala? ¿O en qué fosa?/ Se repite tu nombre en mis pupilas,/ veo cuervos en los postes y en las ramas,/ ¿Ha llegado el Fiscal para juzgarnos?/ Estoy bastante mal,/ Confundo cosas,/ necesito/ ver/ el/ cielo/ esta/ mañana,/ Escuchar el susurro de las olas cuando lloran/ o los últimos espasmos de una aurora ennegrecida./ ¿Recuerdas diciembre en «Agua Fresca»?/ quisiera escribir un relato,/ lentamente recupero mi entereza/ me gustan mucho las frutas y tu pelo,/ hace frío,/ tengo breves contactos con la tristeza,/ me atrapa a veces,/ después huyo hacia otros archipiélagos,/ son las 10 A.M./ el futuro —que ya debemos empezar a construir—/ será doloroso y noble como un parto», siempre siguen existiendo la arbitrariedad, la detención a cualquier hora del día y especialmente en las poblaciones por la noche, continúan las flagelaciones y las desapariciones. La Vicaría de la Solidaridad juega un rol fundamental en la defensa de los derechos humanos. Comienzan a formarse talleres literarios que sirven de estímulo y de acercamiento, además del cometido cultural.

La poesía testimonial ocupa un papel destacado. Parte de esta creación está en la obra del poeta sureño Omar Lara, premio Casa de las Américas, en 1975, que fue encarcelado, puesto en libertad, que marchó al exilio por varios años y retornó a la región de Concepción. En «Oh Buenas Maneras»[4] dedicado a Ligeia y Guillermo canta: «Cuántos atentados en tu nombre/ cuánto atentado/ contra la especie humana contra la poesía/ cuánto autoatentado/ escuchen a un falso/ he ahí a una bella mujer de mi prójimo/ debería decirle hermosa hermosa pero callo/ animal de buenas maneras callo/ he ahí un miserable debería decirle miserable/ debería escupirlo/ le sonrío no obstante/ oh buenas maneras de qué vales cuánto para qué/ adiestrados para ocultar estos golpes mortales/ estos manotazos soberbios certeros/ ahogados/ asesinados/ pervertidos a edad temprana». Por ejemplo, el destacado crítico y ensayista Alfonso Calderón, respecto al libro de Aristóteles España dice que el autor «ha vivido, desde

[2] *«Estadio Chile», poema de Víctor Jara publicado en la antología* Los poetas chilenos luchan contra el fascismo, *pp. 225-228, RDA, 1977.*

[3] *«Dawson», de Aristóteles España, Edit. Bruguera-Documentos, Santiago de Chile.*

[4] Oh, buenas maneras, *de Omar Lara, Casa de las Américas, La Habana, 1975.*

los diecisiete años, una odisea, la noción del odio ciego de los tenaces torturadores, de los out-siders que hoy son, por una extraña ironía, los guardadores de la ley. Creo que este libro suyo tiene no sólo el valor *testimonial*, la duplicación verbal de una experiencia del mundo de la sevicia y de la vesania,sino que aspira a buscar la forma de inmortalizar a los crápulas,de preparar los círculos de su particular infierno para que en ellos permanezcan acusadores los valores del horror, de la maldad, de la desvergüenza, y así los asesinos no desaparezcan de la memoria colectiva. «El poeta Jorge Narváez en el prólogo al mismo libro manifiesta que «si bien el *testimonio* ha privilegiado las formas narrativas en prosa, sin embargo el vehículo del verso y la función poética no han estado ausentes de esta realidad literaria. En chile, la escritura testimonial-poética alcanza una elevada calidad con los poemas «La moneda», de Hernán Miranda, y «Elegía del Barracón», de Aníbal Quijada, ambos producidos en el presente período. También, recientemente publicado, *Cartas de Prisionero*, de Floridor Pérez. El libro de Aristóteles España es la memoria de un pueblo que sufre con un lenguaje realista, sencillo, dolido y esperanzador. En el exterior lo mismo sucede con Alfonso Alcalde, sus poemas son crónicas testimoniales y acusadoras de la barbarie institucionalizada. Parecido en lo social es lo que nos canta Efraín Barquero en su libro *El poema negro de Chile*.

Luego comienzan a publicarse revistas y boletines de poesía que desaparecen rápidamente por la mala situación económica. Algunas escuelas universitarias y ciertas bibliotecas sirven para contactarse y proyectar publicaciones. Los poetas en el interior se caracterizan en este tiempo por su gran perseverancia, conciencia social, y en todo caso por la desesperanza. Se sienten hundidos, terriblemente limitados para publicar, con una ley de censura y una bota que pisotea diariamente los derechos humanos.

La poesía testimonial y clandestina fue como un escape, como una descarga emocional de ira, llanto, impotencia. Si bien es cierto que la poesía no sirve para derribar el poder ni para detener la fuerza de las armas, es sin embargo la conciencia de la sensibilidad, esperanza de libertad, de justicia y paz. Es la comunicación más sincera y vital, sobre todo en esos momentos de la memoria de un país. Esa es la razón por la cual la hoja clandestina pasa de mano en mano, entusiasma, fortifica y estimula a otros para escribir. Y por eso se arriesgan algunos como Angel Parra[5] a sacar el poema anónimo de la cárcel y del campo de concentración para que en el exterior sepan lo que está sucediendo dentro. Los poemas en su gran mayoría no cumplen con un objetivo estético, sino político. La poesía se deforma como se transforma el hombre con la tortura y privación de libertad. La creación clandestina, rebelde, que se difunde por distintos lugares es el panfleto que tiene el carácter discursivo. Es el estilo panfletario que no cuida la forma, porque lo que tiene verdadera importancia es el contenido político, la llamada de atención.

Hay poetas tanto del interior como del exilio que se mantienen inalterables en su estilo, como los de la famosa generación del treinta y ocho, que siguen muy activos produciendo obras: me refiero a Gonzalo Rojas, Fernando Alegría, Mahfud Massis,

[5] *Ángel Parra, destacado cantautor, hijo de Violeta y hermano de Isabel entregó a Casa de las Américas un cuaderno de poemas anónimos titulado* Canto cautivo *publicado en la* Revista Cubana, *nº. 98, 1976.*

Mario Ferrero, Alberto Baeza Flores, M. Cañas, por ejemplo, y entre los del cincuenta Enrique Lihn (hace un año fallecido) y Edmundo Herrera. Creo que es importante citar un párrafo de la investigadora Soledad Bianchi, de su trabajo *Poesía Chilena: La resistencia y el exilio*[6], para saber porqué y para qué escribimos este artículo después de dieciséis años de dictadura. Ella lo expresó muy bien: «La literatura chilena es, ahora, una literatura quebrada y entonces, mañana, deberemos unir la literatura del exilio, la literatura clandestina y la literatura que aparece públicamente en Chile e integrarla en una para que sepamos qué y cómo fue la literatura chilena que se produjo durante el fascismo». Esto que está dicho con esperanza, altura, dignidad y gran espíritu unitario, porque lo fundamental es la libertad del hombre, la democracia de un país, cobra vigencia ahora en 1990, en que comienza la difícil andadura de la transición.

En cuanto al éxodo de poetas, al parecer, son los de las generaciones del sesenta y setenta los que más abundan en el exilio. Aquellos que llegaron al periodo de la Unidad Popular con la influencia de la revolución cubana y la visión de un cristianismo de izquierda. En su mayoría giraron alrededor de revistas como *Tebaida*, en Arica, donde se distinguen Oliver Welden y Alicia Galaz; *Arúspice*, en Concepción, con Jaime Quezada, y *Trilce*, en Valdivia, con Omar Lara. Coloco a los directores o representantes para no extenderme,así como nombre al taller de la Universidad Católica que también tuvo gran importancia. A través entonces de los talleres y revistas se difundieron, y fueron escasos los solitarios que salieron adelante con sus obras. Ahora, con el término de la dictadura, quedan muy pocos en el exterior en un exilio voluntario que los ha atado por situaciones personales. Señalo algunos ejemplos de creadores que salieron de Chile con obra publicada y que aún permanecen en el exterior: Waldo Rojas en Francia; Pedro Lastra en Estados Unidos; Mario Macías en Suiza; Sergio Canut en Bonn, Sergio Badilla y Sergio Infante en Suecia; Eulogio Joel, Mario Milanca y Mahfud Massis en Venezuela; Ruth González y David Valjalo en España, Hernán Lavín Cerda en México.

En la increíble actividad y creación realizadas durante ese tiempo de 1973-1989, comienzan a surgir nombres: Raúl Zurita, J. Cameron, J. Montealegre, A. Laskar, M. Silva, Tatiana Cumsille, pero dentro de este nuevo panorama sigue en su andadura lárica un poeta profundo, exquisito, fino, nostálgico, memorial, báquico, comprometido, trascendente en el estilo y sonido telúrico: Jorge Teiller. El es una de las figuras más representativas de la poesía chilena después de Pablo Neruda. No hay mejor poema al padre o a la provincia o al vino que los que ha escrito Teiller, pero en el extranjero es desconocido como Pablo de Rokha, quien gracias a que están apareciendo ya muchos estudios sobre su obra ésta se divulga. En una *Selección de Poesía Chilena*[7], publicada en 1972, cuyo autor es el fecundo poeta y ganador de importantes galardones literarios que avalan su obra, Edmundo Herrera, de 22 creadores, 10 debieron marchar al exilio, de los cuales la mayoría ha retornado. Señalo esta muestra porque fue realizada en pleno gobierno de la Unidad Popular. Un aspecto impor-

[6] *Soledad Bianchi, «Poesía chilena: la resistencia y el exilio II» revista* Araucaria, *nº. 7, pp. 193-197, Madrid, 1978.*

[7] La poesía chilena actual, *selección y prólogo de Edmundo Herrera, separata de la revista* Objetivos, *Ed. Instituto Bancario de Cultura, Santiago de Chile, 1982.*

tante es que ninguno de ellos dejó de escribir; por el contrario tanto en el interior como en el exterior la fuerza creativa se mantuvo con todo vigor. Véase también la antología *Poesía 72-Quimantú*[8], con prólogo del exquisito Jorge Jobet, porque ella es fiel reflejo de la poesía que se hacía en aquella época. En el norte, en la ciudad de Arica aparece un trabajo titulado *Nueva Poesía Chilena*[9] en el que se nombran a manera de antecedentes a los ya consagrados poetas; Nicanor Parra (que tanto influyera en poetas posteriores que también hacen gala de un estilo sarcástico, humorístico y ladino); Enrique Lihn; Gonzalo Rojas y Jorge Teiller, para enseguida dar una visión sobre los nuevos: Hernán Lavín Cerda, Omar Lara, Oliver Welden, Waldo Rojas, Edilberto Domarchi, Floridor Pérez, Enrique Valdés, Jaime Quezada, Federico Schopf y Pedro Lastra. De éstos, siete salieron al exilio y algunos ya retornaron. Estos trabajos son indispensables en cuanto nos dan los elementos para comparar la poética en el momento del golpe militar y la realizada con posterioridad. En las conclusiones de éste último se dice: «Que la violencia se manifiesta en la Nueva Poesía Chilena en el tratamiento de lo erótico, la minimización del yo, la irrespetuosidad en lo religioso y en general, la burla, la comicidad, el humor, la descanonización, y en la aparición del machismo y del individualismo. Y en este aspecto forman la vanguardia Lavín Cerda, Lara y Welden girando en una misma órbita. Después los siguen Quezada, Pérez, Millán, Valdés, Domarchi y Ariel Santibáñez. Pero también hay quienes se evaden con ocasionales trasgresiones, como Teiller, Schopf, Lastra y otros. La amargura y el pesimismo recorren las tendencias halladas en los autores jóvenes como un sentimiento que los incita a la rebelión y de donde nace la violencia». No se descarta en ellos según los investigadores el problema de la alienación y el rescate del amor. Si no se hace aquí referencia más explícita a la interesante antología de Carlos René Correa[10], publicada también en el año 1972, y que incluye a 217 poetas, es porque se menciona a la poesía en general de Chile, apareciendo por tanto numerosos poetas fallecidos, de otras épocas, pero en todo caso de ahí se puede obtener la información que de la mayoría de los que viven éstos tuvieron una posición contraria a la dictadura, aunque como dice Carlos Orellana, secretario de redacción de la importante revista *Araucaria* que en diciembre de 1989, cumplió el n.º 46: «A la dictadura jamás le importó el arte y la literatura, sino la educación», porque en ésta residía la formación de una generación que podría asegurarle su continuidad.

Un hecho que no puede quedar al margen ya que tiene una trascendencia histórica y política irredargüible, es la vigencia poética de Pablo Neruda. Tanto su persona como su muerte y obra se convierten en símbolo nacional de liberación. La gente lee con más pasión su poesía, cuyos cantos se ajustan como anillo al dedo en la situación dolorosa que se vive. Algunos de sus versos sirven como cita o preámbulo en discursos y conferencias. Como nunca, estudiantes, profesores, investigadores, escritores y poetas escribieron tanto sobre la obra del premio Nobel. Con Neruda se obtuvieron doctorados, y se produjeron gran cantidad de ponencias e incluso exposiciones pictóricas ilustradas con sus versos tanto en el interior como en el exterior. La Socie-

[8] Poesía 72-Quimantú, *selección del concurso nacional Carlos Pezoa Véliz. Editora Nacional Quimantú, octubre, 1972, Chile.*

[9] Nueva Poesía Chilena, *por César García y Elda González Vega, profesores de literatura Universidad de Chile, Arica, septiembre, 1971.*

[10] Poetas chilenos del siglo XX, *de Carlos René Correa (dos tomos), Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1972.*

dad de Escritores de Chile cada año le rinde un homenaje que sirve a su vez de aliento para los que luchan a través del verbo. No podía ser de otra manera si se tiene conciencia de que *Poesía y Pueblo*[11] marchan juntas en Chile a través de la historia, paralelas en el proceso de transformación de la sociedad chilena. La lucha de los trabajadores y del pueblo en general se ha reflejado en sus mejores poetas. Entre muchas obras sobre el poeta hay dos que se destacan por su buen análisis y amenidad, escritas sobresalientemente por Volodia Teitelboin y Mario Ferrero[12]. Si se recuerda entonces que Neruda formó parte de la Alianza de Escritores que originó a la actual, es lógico pensar que la institución lo sienta como su más alto exponente, por su trayectoria poética como por su lucha libertaria. Quien recorra el exterior de su casa en Isla Negra podrá leer en los maderos que conforman la empalizada frases como éstas: «Pablo en el alma de mi pueblo. Pablo en la espuma del mar. Pablo la tierra siempre», o «Pablo vive y vivirá» o «Pablo en estos días nos haces falta» o «Te queremos Pablo, siempre estarás en nuestras almas. Vivan tus poemas», o «Tu voz es eco de justicia y esperanza de libertad» o «Pablo tu voz es el mismo mar», etc. Es indudable que Pablo Neruda fue un fenómeno poético en cuanto a que también siguió dando su fuerza creadora después de muerto. Hay poetas que se apoyaron en él y aún otros que lo siguen haciendo, es como un deseo que el público los lea junto al gran genio, se avalan tras su figura venerada. El pueblo deja en esos maderos sus mensajes, recados de amor, palabras que expresan la necesidad de su presencia y la identidad del poeta con un Chile democrático.

Y en medio de todo ello los poetas chilenos de dentro y fuera también le cantan. Una selección de poemas en su homenaje apareció publicada en la RDA[13], luego la muestra se amplió en la antología *Homenaje a Neruda*[14] editada en Estados Unidos, donde además de los ya nombrados en la anterior, Fernando Alegría y Omar Lara, la integran Efraín Barquero, Oscar Hahn, Osvaldo Rodríguez y Miguel Moreno. En Chile la revista *HOY* publicó una edición extraordinario titulada *Neruda, el hombre y el poeta*[15] que tiene gran difusión. Neruda siempre está presente en los periódicos y revistas de la época. Quien revise las colecciones de las revistas *Araucaria* y *Literatura Chilena* podrá leer numerosos artículos y poemas que se le dedican. También muchos son los congresos de escritores y simposios que se realizaron en su memoria. Varias ponencias de enorme interés han quedado registradas en actas como la de Hernán Loyola «Tentativa del hombre infinito —50 años después—» en la Academia de Ciencias de Hungría[16]. Existen abundantes ensayos de investigadores nacionales y extranjeros, innumerables publicaciones que estarán ahora seguramente en la Fundación Pablo Neruda, en Chile.

No hay duda de que el vate de La Frontera, de trascendencia universal sigue siendo el creador insuperable, y que la poesía chilena se fortaleció en aquel período a pesar de todos los obstáculos con poetas que habían dejado ya su trayectoria y seguían vitales como J. Teiller, E. Lihn, M. Ferrero, E. Herrera, H. Cañas, C. Casanova, D. Domínguez, J. Quezada, D. Turkeltaub, E. Dormachi, D. de la Fuente, R. Cárdenas,

[11] Poesía y pueblo, *Ed. Centro de Estudios Salvador Allende, Madrid, 1986.*

[12] *Véanse al respecto los comentarios aparecidos en* América joven, *nº. 49/50, p. 643, Rotterdam, Holanda, nov./dic. 1986 y enero/junio 1987, y* Araucaria *nº. 46, p. 213, Madrid.*

[13] *Poema titulado «Chilenishe Dichter besingen Pablo Neruda»,* Poetas chilenos cantan a Pablo Neruda, *Ed. Volk und Welt, Berlín-RDA, 1978.*

[14] Homenaje a Neruda, *Ed. Puelche, California, EE.UU., 1978.*

[15] *Revista* Hoy, *«Neruda, el hombre y el poeta», Chile, nov. 1979.*

[16] Tentativa del hombre infinito cincuenta años después. Ésta es mi casa, *Academia de Ciencias de Hungría, 1975.*

A. Sabella, P. Guíñez, A. Uribe, G. Trejo, G. Millán, O. Hahn, E. Barquero, O. Lara (posteriormente estos tres últimos parten al exilio), y luego los más jóvenes como A. Fugiellie, J. Luis Martínez, R. Lira, J. Cameron, V. Poblete, J. Montealegre, A. Rubio, T. Calderón, E. Pohlhamer, L. Vicuña, J. M. Memet, A. Fuller, R. Díaz-Eterovic, E. Llanos, N. Valdés, P. Molina, F. Hidd, J. Hales, C. Bertoni, D. Maquieira, M. Cruzat, M. Fischer, J. Etcheverry, C. Atria, R. Willson, R. Araya, A.Gil, R. Betty Muñoz, P. Edwars, A. Laskar, M. Silva Acevedo, T. Cumsille y muchos más que emergen del propio contexto de la opresión y del desencanto. Es en ese momento cuando uno de los poetas alcanza mayor relieve: Raúl Zurita, quien tiene solo veintidós años cuando se produce el derrocamiento de Salvador Allende. El poeta escribe inmerso en la problemática social utilizando en su escritura fuerza bíblica, no a la manera de Pablo de Rokha o de Massis, sino en medio del paisaje y de la condición humana en una realidad adversa. Raúl Zurita Canessa, cuya madre y abuela son italianas, y por tanto domina ese idioma de la Europa culta,es calificado por V. Teitelboim como «El más importante poeta de la nueva generación de nuestra patria»[17], en una visita que Zurita hiciera a la Unión Soviética. También Carlos Orellana en la revista *Araucaria* expresa: «no es poco decir, como muchos afirman, que Raúl Zurita es el mejor poeta chileno de este tiempo. Algunos van más lejos y sostienen que ya se ganó un lugar al lado de los próceres mayores: Neruda, Mistral, Huidobro, De Rokha, Parra y unos pocos más. Como quiera que sea, lo cierto es que, a los treinta y cinco años, domina sin esfuerzo el espectro de la creación poética chilena de la última década»[18]. Este poeta poseedor de la beca Guggenheim de Estados Unidos, construye su poesía con todo el engranaje histórico-social que le toca vivir. El investigador Rodrigo Cánovas encuentra en él un contenido que se relaciona con el mensaje cristiano, y que desde ese punto de vista es interesante analizarlo: «Sus primeros versos comienzan a circular en 1974, cuando publica la serie *Areas Verdes*, en el número inicial de la revista *Manuscritos*, en el cual se recogen también materiales poéticos de Enrique Lihn, Nicanor Parra y Cristián Huneus. Cinco años más tarde, en 1979, aparece su primer libro, *Purgatorio*, publicado en la Editorial Universitaria. *Purgatorio* es una mirada desnuda sobre la represión que sufre una comunidad. Este paisaje de desamparo, es presentado en un escenario formal inédito: no hay versos sino proposiciones lógicas, que se articulan semejando un delirio, un mito, una gran alucinación colectiva. *Purgatorio* es un texto corto, tenso, que castiga (para más adelante) el poder seminal de la palabra. Ese porvenir es cumplido en *Anteparaíso*, publicado también en Chile, en 1982. En *Anteparaíso*, al dolor se superpone la esperanza; a la carencia, el amor; a la locura, la fe. La imagen resultante es una reafirmación de la vida, desde el discurso ideológico del humanismo (cristiano, socialista) ¿A qué se debe la amplia acogida que tiene su obra? Zurita genera un lenguaje (emocional, ideológico) capaz de devolver la identidad a un cuerpo social reprimido: es un discurso nacional, pero no nacionalista; un discurso religioso al servicio de los desposeídos; es una poesía que delira por nosotros, que nos comunica con nuestra mente y nuestras emociones. En una sociedad

[17] *Revista* Araucaria, *nº. 36, 1986, Madrid.*
[18] Ibídem.

como la chilena, tan necesitada de discursos alternativos que permitan reunir en un solo haz a amplios sectores sociales, *Purgatorio y Anteparaíso* son textos culturales claves, sobre todo por su parentesco con el socialismo humanista, con la doctrina social de la Iglesia Católica»[19].

Entre los libros publicados en los últimos años llama la atención *Para matar este tiempo*, del joven poeta sureño Esteban Navarro. Poesía que se estructura con no más de seis a ocho versos, dándose la síntesis (en la mayoría) en los dos últimos. Hay profundidad, hermosas imágenes e ironía para describir la sociedad represiva que vive el autor. El poeta es breve, claro y vital. En su obra incluye un poema lárico que está muy logrado, integrándose desde ya a lo mejor de la poesía de la Frontera: «Pienso en el sur y el sur en un paisaje gris/ Lleno de lluvia de la mañana a la noche/ Un paisaje lleno de árboles y bosques y cerros/ Empapados de lluvia y soledad/ Porque el sur es la soledad como si todo el mundo/ Se hubiera quedado solo como si todo el universo/ Estuviese abandonado aquí en un bosque del sur». Es un poeta firmemente comprometido con su pueblo. No hace arte por el arte, es decir, no se queda en el reino de la lluvia y de las espigas para realizar simples juegos poéticos. Se adentra en los problemas de Chile, y se une a la protesta ironizando situaciones. El lenguaje es directo a través del juego dialéctico. En Esteban Navarro tenemos a un buen poeta, sabe manejar la síntesis, la tonalidad, la armonía. Y esto considerando que: «Poco puedo escribir con estos moscardones dando vueltas/ Con sus lancetas y aguijones al ataque como cuchillos/ Dirigidos al centro del corazón»[20].

Una extensa crítica firmada por Hernán del Solar aparece en 1979, en *El Mercurio*, que se refiere al libro *Manzanas y Ceremonias* de Edmundo Herrera, premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile, de la cual extractamos lo siguiente: «Poeta generosamente abierto a la vida y a todo lo suyo —la mujer, los compañeros, las ciudades, todas las cosas que se ven y se aman—, Edmundo Herrera conoce, sin duda, las amarguras, los sinsabores, a veces, la pobreza, pero en él existe una riqueza maravillosa: la fe en el hombre, el amor a los dones de la vida, la íntima rectitud del alma que le conduce a la poesía. No negará nadie que la conjugación de su verbo terrenal es paradisíaca...». Fidel Arana Bravo dice de él: «Sus libros publicados delatan al poeta auténtico que inspirado en las cosas más elementales, pequeñas y simples, construye su mundo con riqueza conceptual y fe profunda en los valores humanos tan despreciados en los últimos tiempos». Y Delia Domínguez expresa al respecto: «En todas sus obras ha tomado al hombre como protagonista y esas implicancias del hombre que constituyen la vida y la muerte, son los caldos naturales que encienden su lenguaje, que lo acompasan hacia un tono deslumbrante para permanecer en el yo del lector como una música invasora hasta integrarse, en este caso, a nuestro propio sistema arterial y sensorial»[21]. Como podemos notar, en el periodo de la dictadura se construye una gran poesía, y podemos decir con fundamentos que tanto en el interior como en el exilio. Por eso pensamos que desde 1990 en adelante, cualquier antología chilena que se publique debe hacerse con mucho cuidado para no

[19] Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria, *Ed. Flacso, Santiago de Chile, 1986.*

[20] *Revista* América Joven, *n°. 43, pp. 39-40, Rotterdam, Holanda.*

[21] *Entrevista realizada por Delia Domínguez a Edmundo Herrera en el encuentro con el poeta en la Sociedad de Escritores de Chile, mayo de 1988.*

caer en la parcialidad, terminar con eso de seleccionar lo más inmediato que se conoce. Se hace necesaria la investigación seria y responsable para saber con qué material se cuenta a lo largo de toda la geografía del país y del exterior, con el objeto de que el resultado signifique una obra de calidad e integradora. Hasta el término de la dictadura aparecieron muchas selecciones que no fueron fielmente representativas del gran conjunto poético, quizá porque por un lado a veces se publicaban con escasez de medios económicos, y por otro con desconocimiento de la poesía que se hacía por ejemplo en Estados Unidos, en Méjico, en Italia, en España, en Francia, en Inglaterra, etc., etc. También sucedía en el exilio cuando el antólogo solicitaba material poético, pero con las dificultades propias de la situación muchos del interior y del exterior no respondían, o existían dificultades de recepción especialmente con el correo o la aduana de los países socialistas. Pero ahora que la patria vuelve a reencontrarse existen las reales posibilidades de realizar trabajos de mayor responsabilidad para reconstruir con altura la historia literaria de una época en que Chile fue dividido. Al respecto, el prestigioso profesor, ensayista y crítico Marcelo Coddou en un comentario que hiciera al libro *Una Panorámica de la Poesía Chilena Actual*[22], expresa que «el modo en que procedió David Turkeltaub fue el de solicitar a una veintena de poetas cuya obra le parecía representativa, sus textos más recientes». Aunque no todos accedieron a aparecer, el resultado es óptimo, ya que cumple no sólo con el propósito de ofrecer un enfoque de lo que hoy está haciendo parte de los poetas chilenos, sino que también confirma dos de las proposiciones que el antologador formula en su prólogo: —que la poesía chilena moderna es uno de los hechos literarios más importantes del mundo de habla hispana, y que la actual situación del país ha estimulado en ella desarrollos imprevistos y aguzado su creatividad—». Y el poeta Edmundo Moure en un artículo que hace mención al trabajo de selección que corresponde a la antología *Los Veteranos del Setenta*, del excelente narrador Carlor Olivárez dice: «El ejercicio de una leal camaradería en la vieja casona de la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) implica a veces compromisos atentatorios contra la ecuanimidad literaria. El meritorio trabajo de Olivárez se ve disminuido por claras omisiones, partiendo por una selectividad misógina»... El aporte fundamental de esta obra es ofrecer al lector una visión certera de un grupo bien perfilado que aspira a integrar (el tiempo lo dirá) una generación literaria que algunos llaman «dispersa», signada por esa fugaz estela lumínica que estalló en septiembre del 70, para ser abatida y disuelta mil días después, en ese violento contra-sueño que dura ya quince años. La mayor parte de los autores incluidos ha vuelto al seno de la tribu, recuperando su bagaje esencial: la lengua matriz. Escritores maduros, en pleno proceso creativo, desarrollan y amplían sus campos de influencia para nutrir con su joven veteranía a las generaciones posteriores, un tanto desarraigadas por esa «mala historia» que pretende desconocer la tradición viva de una herencia literaria singular en América»[23]. Esta antología incluye a veintiún poetas y a veintiún narradores. El propio autor de este artículo no escapó en su exilio (y ahora en su autoexilio) a las dificultades de su

[22] *Revista* Literatura chilena, *nº. 19, p. 33, Ed. La Frontera, Los Ángeles, California, enero/marzo 1982.*

[23] Jóvenes veteranos del 70 *—antología de Carlos Olivárez, ed. Melquíades, Chile, 1988— artículo publicado en* Fortín Mapocho, *Santiago de Chile, 12-2-89.*

situación para realizar dos trabajos de Selección: *Los Poetas Chilenos luchan contra el fascismo*[24], en cuyo prólogo se dice: «No están todos los poetas por razones obvias. Unos se encuentran en circunstancias muy difíciles en el interior, otros recuperándose del golpe en algún lugar del mundo». La escritora y periodista Ligeia Balladares en un comentario a este libro manifiesta: «Y otros agregamos escribiendo poemas a matacaballos, guardándolos en cajones y maletas (cuando volvamos a Chile los corregiré) porque otras tareas antifascistas —que son muchas y urgentes— así lo requieren». Y en esta selección sólo estuvieron presentes Pablo Neruda (por su vigencia); algunos poemas anónimos; Mahfud Massis, Gonzalo Rojas, Altenor Guerrero (hace unos años fallecido); Fernando Alegría; Esther Matte; David Valjalo; Alfonso González Dagnino; Guillermo Quiñones; Cecilia Casanova; José de Rokha; Pablo Guiñez; Edmundo Herrera; Rolando Cárdenas; Salvattori Coppola; Hernán Lavín Cerda; Fernando Quilodrán; H. Castellano Girón; Mario Macías; Floridor Pérez; Eduardo Embry; Víctor Jara; Ana Pizarro; Patricio Manns; Patricio Castillo; L. Roberto Vera; J. Eduardo Esquivel; Jaime Valdivieso; Omar Lara; Roberto Bolaño; Bruno Montané; Osvaldo Rodríguez; Waldo Rojas y Cecilia Vicuña. Y la selección titulada *Piesne Pre Chile*[25] (Canciones para Chile) en eslovaco, incluye a: A. Alcalde; F. Alegría; E. Barquero; L. Balladares; E. Embry; O. Hahn; V. Jara; P. Jérez; O. Lara; G. Millán; W. Rojas; J. Teillier; C. Vicuña; V. Franzani (fallecido); J. Jobet; M. Moreno Monroy; H. Castellano Girón; E. Valdés; B. Montané; R. Bolaño; O. Rodríguez y J. M. Memet.

Una breve muestra de poesía chilena escrita por mujeres aparece en 1982, en la revista *Literatura Chilena* n.º 21; ellas son: Raquel Jodorowsky, Inés Moreno, Carmen Orrego, Cecilia Vicuña y Raquel Weitzman. A la poesía femenina chilena como contratexto se refiere Marcelo Coddou en el n.º 26 de la misma revista. Vemos otra muestra en el n.º29 de esta publicación, en la que participan: Cecilia Casanova, Delia Domínguez, Francisca Ossandón y Bárbara Délano. Falta en todas estas selecciones la buena poesía de Stella Díaz Varín, premio Pedro de Oña 1986. En 1975 se publica en Santiago una recopilación con el título de *Poesía Femenina Chilena*. En la *Antología de la Nueva Poesía Femenina Chilena*, editada en Santiago, en 1985, por Juan Villegas, están: Margorie Agosín, Francisca Agurto, Alejandra Basualto, Carmen Berenguer, Teresa Calderón, Bárbara Délano, Myriam Díaz-Diocaretz, Elvira Hernández, Carolina Lorca, Paz Molina, Rosabetty Muñoz, Heddy Navarro, Verónica Poblete, Khaty Reyes, Natasha Valdés, Virginia Vega, Cecilia Vicuña, Leonora Vicuña y Alejandra Villarroel. La comenta Adriana Castillo de Berchenko en *Ventanal*: «La calidad de la poesía femenina que contiene la Antología es indudable. Cuál más, cuál menos, la fuerza expresiva de estas escritoras prueba —si necesario fuera aún hacerlo— que el vigor de la expresión femenina no se ha perdido. No es posible mencionar a todas las creadoras. No es este el lugar para hacerlo. Baste decir sin embargo, que entre ellas hay valores seguros». Echamos de menos a Alicia Galaz Vivar, quien tiene un gran dominio y fuerza creativa. La *Antología* lleva un detallado de estudio de Villegas que reconoce y enaltece la creación poética de la mujer chilena que muchas veces fue silenciada

[24] Los poetas chilenos luchan contra el fascismo, *Berlín, RDA, 1977.*

[25] Piesne Pre Chile, *antología, ed. Vydal Slovensky spisovatel, Bratislava, Checoslovaquia, 1984.*

[26] *Revista* Ventanal, *n°. 12, Depto. Estudios Hispánicos, Univ. de Perpignan (edición en castellano), Francia, 1987.*

y marginada. M. Coddou se refiere a *La mujer en la poesía chilena de los 80* antología publicada en Chile por ediciones INCOR, en 1987, expresando que el trabajo realizado es muy meritorio y significativo, pero ¿cómo puede haberse dejado de lado a Rosa Betty Muñoz, Marina Arrate, Ximena Pozo, Margarita Kurt, Cecilia Arroyave, Mahagaly Segura, a tantas otras de voces tan significativas como las seleccionadas?[27] Y que lo mismo hizo Villegas. Mucho ayudaron en este aspecto de conocernos las revistas *Literatura Chilena en el Exilio*, cuyo primer número apareció en enero de 1977, en Los Angeles, California, Estados Unidos, —siendo director el conocido poeta, narrador, ensayista y crítico Fernando Alegría, y editor el poeta David Valjalo—, que después quedó con el nombre de *Literatura Chilena* bajo la dirección de Valjalo; *Araucaria de Chile* que comienza en 1978 y está dirigida por el prestigioso escritor Volodia Teitelboim, y otras como *América Joven* (que se inicia en 1980) pero que lamentablemente desaparecieron. En cambio las dos primeras se mantuvieron desde su fecha de iniciación hasta el término del régimen de Pinochet, pero es *Araucaria* la que no ha tenido interrupción, conserva su formato e integra la plástica en sus portadas. La revista *Literatura Chilena* se convierte desde 1989 en número monográfico. Ambas han cumplido (y siguen) un gran papel cultural no sólo para la difusión sino también en la investigación literaria.

Otro poeta interesante es Gonzalo Millán, a quien se le sitúa como uno de los mejores de su generación (del sesenta). Se dio a conocer con su libro *Relación Personal*, pero la que más ha llamado la atención es la obra *La Ciudad*[28], en donde plantea la situación después del golpe: «Los maderos bajan flotando por el río/ La madera se apila en el aserradero./ El serrucho presenta dientes./ El cepillo ya no cepilla madera./ El martillo ya no golpea el clavo./ El carpintero vendió el serrucho./ Vendió el cepillo./ Vendió el martillo./ El carpintero no tiene trabajo./ Ya no se construye./ La madera se apila en el aserradero./ La carcoma roe la madera». Indispensable es leer el trabajo de Steven White[29] sobre esta obra y la de Walter Hoefler.

Poeta de primea línea es Oscar Hahn, de quien W. Nick Hill dice refiriéndose a su obra *Arte de morir*[30]: «Este sorprendente libro neo-medieval proclama, entre otros, dos mensajes. El primero es tan directo que se torna transparente: La conciencia del amor es el resultado de la conciencia de la muerte. «Para darle cuerda a la muerte —dice el hablante— veo a mis pescaditos navegar por los úteros,/ enamorados de cuanto óvulo cae». El segundo, va el mensaje verbal llamado *poema*. Este nos enseña sutilmente, por medio de su factura, lo que todos ya van comprendiendo: que así se escribe la verdadera poesía»[31]. Otros poetas que trascienden son Diego Maquieira, quien ha concentrado la atención entre otros de Raúl Zurita que le ha comentado *La Tirana* (1983)[32]; el poeta penquista Alexis Figueroa que nos basta decir que tiene el premio Casa de las Américas en 1986, y Floridor Pérez, cuya obra *Chilenos y Chilenas* editada en 1986 recibe la siguiente crítica del poeta Alfonso Calderón: «Muy pocas veces en nuestra poesía, la trascendencia y la gracia han marchado parejas, y he aquí cómo el milagro se prodiga en un afán de apoyar la tradición con el mundo que viene

[27] *Marcelo Coddou: «La mujer en la poesía chilena de los 80», rev.* Araucaria, *nº. 41, pp. 208-210, Madrid, 1988.*

[28] *Gonzalo Millán,* La ciudad, *Les Editions Maison Culturelle Quebec, Amérique-Latine, Canadá 1979.*

[29] *Steven White: «Reconstruir la ciudad»,* Revista literatura chilena *nº. 23, pp. 12-18, ediciones La Frontera, California, 1983.*

[30] *Oscar Hahn: Arte de morir, ed. Nascimento, 1979, Chile.*

[31] *W. Nick Hill: «Arte de morir, de O. Hahn»,* Revista literatura chilena *nº. 16, EE.UU., 1981.*

[32] *«La tirana, de D. Maquieira y el nuevo arte», por R. Zurita,* Rev. América Joven, *nº. 43, pp. 30-31 y 32, Rotterdam, Holanda.*

del presente, volviéndose, en la primera esquina, parte del rito esencial del aquí y el ahora... Porque el hombre prevalece, y ése es el secreto de esta poesía»[33].

Si no nos centramos en determinados poetas como N. Parra, G. Rojas, H. Díaz Casanueva, A. Sabella, M. Ferrero, M. Massis, A. Baeza Flores, A. Campaña, M. Arteche, M. Rafide, F. Alegría, es porque sus nombres son bastante conocidos en Chile, algunos son premios nacionales y los otros también han trascendido las fronteras con varios estudios realizados sobre sus obras. Este artículo no alcanza para analizar por ejemplo el papel que tuvo la creación de estos poetas tanto dentro como fuera de Chile, tema que desarrollaremos con toda seguridad en otro artículo. Así en cuanto a posiciones, Braulio Arenas (ya fallecido) se puso a disposición de *El Mercurio*. Muchos poetas fueron directores de la Sociedad de Escritores (Sech), institución que tomó una actitud crítica frente al gobierno dictatorial, y en cuanto al tradicional Grupo Fuego de la Poesía se mantuvo con su actividad de reuniones sociales-poéticas, publica *Cuaderno de Poesía* donde aparecen entre otros: M.ª Silva Ossa, E. García Díaz, N. Donoso, E. Navarro, E. Jauch, C. René Correa (fundador), E. Murillo, F. Ossandón, D. Pincheira, J.A. Massone. Muchos poetas regresan habiéndose mantenido vitales como creadores: G. Quiñones desde la RDA, al igual que S. Copola; F. Quilodrán desde Holanda; F. Schopf desde Alemania; S.J. González y R. Spotorno desde España. Retorna Ronnie Muñoz Martineaux desde Ecuador, donde destaca su libro *La Piel del Regreso*, con poemas que tienen un gran fondo sentimental. Surgen los recuerdos, una nostalgia por los años idos, los hijos, los amigos, el padre, el paisaje y la dictadura cubriendo de terror el país de Allende. El buen poeta y ensayista Nain Nómez que vivió su exilio en Canadá, autor entre otros de *Historia del reino vigilado*[34] y de una obra fundamental sobre Pablo de Rokha, nos expresa: «En Latinoamérica y a pesar de su marginalidad, la poesía es un encuentro y una conversación continua. El poeta no es un especialista, es profesor, padre, soldado, guerrillero, sacerdote, estadista. Los escritores trasplantados no escaparon a este destino de alquimistas destemplados, reordenado con el signo de la nueva vivienda. Vivir en Canadá no es como vivir en Latinoamérica, pero el nuevo país que pugna por aparecer en los sueños perdidos se incorpora a la cola de las metáforas en flor. Trata de hacerse un espacio en la dialéctica de la conciencia, que es como la representación del mundo en miniatura... En ese sentido nuestra poesía es una leyenda del paraíso perdido en un mundo que nos llama a sustituirlo. Hay que escribir de lo que pasa y de la maravilla de mundo que podríamos tener. Esto significa que tenemos que romper el bloqueo mental colectivo y además demostrar el despertar».

Una de las características que se da en el período 1973-1989, en el plano poético, es la falta de críticos en la prensa nacional. Edmundo Moure, poeta y narrador, lo manifiesta abiertamente en un artículo publicado en un periódico de Santiago, donde cuestiona a Ignacio Valente, uno de los pocos críticos que realiza escasos comentarios en el diario representativo de la ideología del gobierno de Pinochet. La verdad es que son los propios escritores los que comentan las obras de sus colegas en los espa-

[33] *Revista* Araucaria, *n°. 39, p. 222, Madrid, 1987.*

[34] *Naín Nómez:* Historia del reino vigilado, *bilingüe. Ed. Cordillera, Ottawa, 1981. Léase también* Países como puentes levadizos, *Ed. Manieristas, Chile, 1986.*

cios que logran en Chile como en el extranjero, por ejemplo Omar Lara, Javier Campos, Ligeia Balladares, Radomiro Spotorno, Jaime Giordano, Gustavo Mujica, Hernán Castellano Girón, Jaime Valdivieso, Emilio Oviedo. Lo que ha servido indudablemente para conocer la poética de dentro y del exilio. Otros escritores se han dedicado más de lleno a la crítica con rigurosidad y abundancia de datos como Juan A. Epple, Marcelo Coddou, Soledad Bianchi, Jaime Concha, José Miguel Varas, Guillermo Quiñones, Juan Villegas, Alberto Baeza Flores. Y a lo largo del país —algunos de manera ocasional— Valente, Hernán del Solar, Luis Sánchez Latorre (Filebo), Hugo Montes, Carlos Ruiz-Tagle, Manuel Fco. Mesa Seco, Abelardo Troy (René Ibacache), Andrés Sabella (recientemente fallecido), Marino Muñoz Lagos, Wellington Rojas, Oviedo y Valdivieso. Es así que Guillermo Quiñones incorporado nuevamente a Chile sigue no sólo con su actividad poética sino también crítica. Cito de él dos fragmentos de comentarios en *Araucaria* respecto a poetas que escriben en plena dictadura: Ramón Riquelme y Eduardo Llanos. El primero que publica *Los Castigos*, en Santiago, en 1984, tiene en su obra dos partes, siendo la última la que se refiere «a un mundo que habíamos construido y que se derrumbó». Se hace presente todo lo negativo, la maldad de un sistema, la tortura, la prisión. «El secreto de esta poesía pareciera estar entre una reflexión humana aliada a una profunda sabiduría poética, que se funden en un decir, al mismo tiempo, elemental y denso. Con economía de lenguaje, evitando toda perífrasis y toda hiperbolización, las imágenes surgen con la naturalidad y la originalidad de lo que ha sido honda, largamente meditado y sentido». Y de Llanos, de su obra *Contradiccionario*, editada en Chile, en 1983, pero que contiene poesía escrita desde 1976, Quiñones expresa: «En esa afanosa lucha de Eduardo Llanos con la expresión, creemos que sus mejores logros se forjan cuando sus «reincidentes vistazos» a la realidad se amalgaman con el lenguaje coloquial y esa tibia ternura que recorre su poesía. Su poema «Las muchachas sencillas» es en tal sentido una pieza admirable, una categórica afirmación de identidad social y un poema imprescindible en cualquier antología de la poesía chilena de los últimos años». Todo esto nos indica que la poesía chilena tiene una gran fuerza en Latinoamérica, que si bien es cierto en este momento no se da un Huidobro, una Mistral, un Pablo de Rokha, un Neruda, podemos sí afirmar que como un tejido, un tapiz, una red que es hecha por muchas manos, la poesía chilena ha ido hilándose con más madurez colectiva y con material indestructible en el periodo más oscuro de su historia. La poesía ha iluminado con inmensos destellos, como si fuese una multitud de luciérnagas, la esperanza de Chile. Para ello no ha utilizado más que su sabiduría y sensibilidad, dolor, amor y soledad. Pero es curioso que los narradores que se metieron a escribir poesía, no llamaron la atención por la calidad de sus versos.

Jaime Valdivieso dice del poeta José María Memet, con respecto al libro *Cantos de gallo al amanecer*, Chile, 1986: «... vemos claramente cómo un largo poema, de madura y profunda estructura, se ha plasmado en torno a una concepción mítica: el asesinato de un héroe, de todo un pueblo, la tragedia en el alma y el corazón de

una nación, está tratado como un hecho intemporal, permanente, cíclico; es decir, mítico. El poeta traspasa su experiencia personal y dialoga con la cultura tanto universal como de su pueblo. Hermoso poema este de Memet, quien a ratos introduce versos en francés y se desliza hacia planos más oscuros movido por la corriente del pensamiento. Con *Canto de gallos al amanecer,* José María Memet demuestra, indudablemente, un plausible afán de ir más allá de la poesía de la contingencia, la poesía «de paso», para atreverse con un gran poema en que lo lírico y lo épico se engarzan con originalidad y, a ratos, con deslumbramiento»[35]. En 1979 el poeta publicó *Bajo Amenaza,* y en 1980 *Cualquiera de nosotros* que han tenido buenos comentarios.

Otro poeta que no podemos dejar de mencionar es Jaime Quezada, fundador de la revista *Arúspice,* organizador de jornadas poéticas, miembro de los talleres de escritores de la Universidad Católica de Chile que se crearon en 1970, director de la Sociedad de Escritores y actualmente su presidente. Desde 1977 crítico de las revistas *Ercilla* y *Paula,* quien ha publicado después de 1973 otros libros *Poesía Joven de Chile,* antología, *Astrolabio,* en 1976 y *Huerfanías* en 1985. Esta última obra reúne sus trabajos poéticos de los últimos ocho años. Está estructurada con un lenguaje tomado del vivir de Chile, de su paisaje, de su historia y de lo humano. La religión y Dios le sirven de palanca para remontar su dolor, su angustia, su soledad: «Desde siglos construyo mi propia Torre/ Que concluiré en otro siglo de seguro ya antiguo/ Cuando Dios se haya ido con su ciudad a otro cielo/ Y mi cielo un hongo rojo derribado por un rayo/ Entonces de nada valdrá mi nombre y mi fama/ Si esta misma Torre se vendrá también abajo/ Al golpe de otro rayo salido de un ignorado cielo/ Y sin mi Torre y sin mi cielo/ Muerto de lengua entre lenguas muertas/ Seré mi solo desierto aquí en la tierra:/ Una criatura pobre y sola». Sus versos surgen no solamente de las calles y campos de Chile, sino que también de los recursos de la fábula, de la astronomía y de las cosas sencillas para profundizarlas.

Como dice E. Herrera: «Los poetas han seguido trabajando mucho más responsables frente a la dictadura. Lo típico ha sido develar lo mítico, entrar a cantar una realidad dolorosa, creando un nuevo lenguaje, nuevas imágenes para referirse a la dictadura». Así lo hemos visto con los que hemos mencionado, y con M. Silva Acevedo, G. Cáceres, C. Bolton, L. Cárcamo, S. Mansilla, R. Ibáñez, P. Guíñez, J. Hales Dib, T. Mendoza, L. Eguiluz, J. Paredes, B. Serrano, M. Electorat, T. Valenzuela, C. Santa Cruz, G. Mújica, S. Badilla, M. Vicuña, S. Infante, E. Llona, F. Tupper, L. Cociña, C. Geywitz, E. Embry, R.Barrientos, J. Campos, J. Giordano, G. Rojo, G. Mardoqueo, Juan Samuel, B. Montané, R. Bolaño, H. Pinochet, M. Redolés, M. Milanca, A. Wasley, A. Arévalo, E. Suárez, I. Moreno, E. Joel, N. Davis Vallejos, A. Lavergne, J. Heinsohn, M. Decap, G. Decap, C. Decap, M. Fuentes, S. Muñoz, O. Ulloa.

En un artículo sobre «La Novísima Poesía Chilena del 80» (Generación «dispersa» o de la «diáspora»), el poeta José-Christián Páez escribe: «El gobierno militar pretendió instaurar una nueva institucionalidad que justificara su rompimiento con la tradición democrática chilena y «erigirse en iniciador de un proceso histórico diferente

[35] *Jaime Valdivieso, «Canto de gallos al amanecer, de J. María Memet», revista* Araucaria, *nº. 40, p. 222, Madrid, 1987.*



y único...» Paralela a esa cultura nació una de carácter marginal, carente de medios materiales para desarrollarse y alejada de los principales centros de difusión... La carencia de medios fue soslayada con el entusiasmo e impulso creacionales.» El hombre lucha también para que el arte sobreviva, y en medio de ese caos, de «esta crisis existencial» surge una nueva generación de poetas que «se centra principalmente en un yo confuso y angustiado que anhela hallar la revelación de la luz. El destierro, la información de la desinformación y la prohibición a reunirse, actuaron como determinantes en la creación de una progenie desconectada de sí misma, desconectada de la generación precedente y de los maestros o guías que hubiesen gravitado en ellos con la responsabiidad de orientar su oficio. Los códigos poéticos asociados con la llamada poesía de lo cotidiano y la antipoesía han pasado a formar parte de los códigos poéticos hegemónicos. Tanto la antipoesía como la poesía de lo cotidiano favorecen la incorporación de materiales poéticos marginados y la utilización de discursos marginales». La ausencia de guías puede apuntarse como una, si no «la» causa de la crisis formal que hoy padece la mayor parte de la poesía chilena joven. Su yerro más palpable ha sido la pretendida intención de alcanzar la cumbre de lo simple sin haber asimilado la enseñanza de lo complejo. La poesía de lo cotidiano y su derecho a decirlo todo se convirtió en una ruleta rusa, en un todo equívoco, al confundir la populachería con lo popular». Luego José-Cristián Páez habla de la falta de crítica literaria metódica y seria, de la censura, del ánimo editorial de los más arriesgados, y de la efervescencia creacional. De los nacidos entre los años 1959 y 1962, aparecen Isabel Gómez, Jorge Laubreaux, Ricardo Rojas Behm y el muy lauredo poeta residente en España, Gonzalo Santelices.

Hay que dejar en claro que la actividad poética no está centrada en la capital; todos los creadores de poesía a lo largo del país necesitan imperiosamente exteriorizar lo que sienten. Así sucede por ejemplo en La Frontera, especialmente en Temuco donde la actividad literaria adquiere gran fuerza. No olvidemos que la región de Cautín ha servido de alimento espiritual y paisajístico a Pablo Neruda, Juvencio Valle, Jorge Teiller, Aurelio Brevis Flores, Altenor Guerrero, Jorge Jobet, etc. Leer la producción poética de aquel territorio es para quedar realmente maravillado, revisar por ejemplo el material que contiene la revista *Travesía* y encontrarse con plumas delicadas y vigorosas como la del mismo Neruda, Jobet, Guerrero, Osses, Santana, Valle, Tores Púa y la permanente colaboración de Migual·Arteche entre otros, nos damos cuenta de la rica tradición poética de esa zona, que ha servido para que otros, los de ahora cojan el relevo con todo el entusiasmo y compromiso paisajístico y social. Es así que después de 1973, más concretamente en 1974, la Biblioteca Municipal de Temuco publica a José María Memet, G. Adolfo Becerra en sus *Cuadernos de Poesía*, y en Pewan aparecen nombres como Patricia Chávez y Fresia Vargas. Se comenta en los círculos literarios la poesía de Guido Eutel y de Elicura Chihuailaf. En un excelente trabajo publicado en 1987, en la revista *Ventanal* sobre una muestra de poesía chilena actual, Adriana Castilla de Berchenko expresa: «La primera impresión que se tiene al leer

la poesía de Pewan es la de encontrarse en el regazo maternal que ofrece la naturaleza. Más tarde —y si bien esta primera sensación no se desvanece— surgen otros matices que permiten valorar con más profundidad los textos, y que, por otra parte, los proyectan en otra dimensión. De este modo, si una primera lectura sugería considerar esta poesía como intimista, luego de reflexión ella se revela como algo más», porque según la investigadora esta producción es el resultado también de una formación educativa autoritaria. Se trata de una nueva generación poética cuya conciencia es la angustia de existir. En términos parecidos se refiere en una entrevista Iván Ruiz, quien manifestaba que en la revista *La Caperucita,* de contenido político cultural, muchos tomaban ya la actitud crítica. En la Universidad de Temuco se produce también una enorme actividad literaria, poética; muchos se juntaban ahí (dice el entrevistado) pero no querían ser partícipes de la cultura oficial. La temática es contingente, pero con un fondo pesimista. «Nos sentíamos ahogados por la dictadura y con la sensación de una generación castrada. Hay una angustia existencial». Son muchos los que llevan en sus manos libros como los de Hesse, Sartre, etc. Se rondan incluso los planteamientos del suicidio, del desencanto. En la misma Escuela de Psicología se pide no leer esos libros. Ahora bien, los talleres cumplen con una función poética de comunicación y estímulo, tanto el de la Biblioteca Municipal de Temuco como el de Pewan. Pero no se piense que no existe una conciencia rebelde y solidaria, una poesía de compromiso y de calidad, donde se pide una respuesta para salir del dolor: «La calle no tiene hoy ni luz ni pájaro/ Quién va a cantar, quién va a levantar/ una mínima esperanza luminosa» (Guido Eytel)[36]. Y el poeta temucano Elicura Chihuailaf canta: «En la avenida se suceden/ las casas deshabitadas que nos miran/ con sus ventanas desnudas/ y nos invitan a entrar/ Sus moradores se marcharon/ en un anochecer/ ceremoniosamente/ como maridos muertos en el invierno. Y se quedaron ahí las casas/ viudas/ dormidas debajo de la lluvia»[37].

Para percibir mejor la enorme actividad que se desarrolla en La Frontera es muy útil leer el artículo de Wellington Rojas Valdebenito[38], en que primero nos habla de los legendarios y luego de los que yo ya he nombrado, a Guillermo Trejo, Lita Gutiérrez, Eugenio García-Díaz, Hugo Alister, Tulio Mora, Selva Saavedra, Jorge A. Salazar. Se refiere a la revista *Poesía Diaria* y al grupo literario Zeugma. Hace todo un recuento por zonas indispensble de conocer. También la revista *La Cambucha* que apareció en 1981 ha cumplido con un gran objetivo de recoger la producción de ahí y de otros lugares para difundirla.

En el extremo sur del país, en Punta Arenas, la actividad literaria se mueve también con gran inquietud. Un buen poeta como lo es Marino Muñoz Lagos, de quien todos recordamos su magnífico poema «Retrato vivo de mi padre muerto», ha mantenido su ímpetu creador y actividad poética estimulando a los más jóvenes a través de los espacios que tiene, especialmente en la prensa donde realiza continuamente reseñas de libros en el suplemento literario mensual de *El Magallanes.* De esa ragión han salido poetas como Ramón Díaz Eterovic, también narrador, director de revistas y

[36] *Guido Eytel, fragmento del poema «Cuando en el sur florecían los cerezos», nació en 1945 y es autor de varias publicaciones.*

[37] *Elicura Chihuailaf, es también un joven que tiene diversas publicaciones. El poema que se publica lleva por título «Nos miran desde la oscuridad».*

[38] *Wellington Rojas: «Literatura de la frontera», artículo en el suplemento literario mensual de* El Magallanes, *nº. 35, p. 2, Punta Arenas, Chile, 2-2-1986.*

de la Sociedad de Escritores de Chile; el joven autor D'Angio, seudónimo de Valerio Rojas que es integrante de la Sociedad de Escritores de Magallanes, y que aparece incluido en 1984 en la antología *Nuevos Poetas Magallánicos;* Mirna Huentelicán, que pertenece a la institución de escritores de esa región y que se ha dedicado de preferencia a la poesía infantil; Luis Alberto Barría; Desencka Vukasovich, María Angélica Alvarez; Katalina Iglesias; José Raúl Barrientos; Juan Magall; Katherine Kingma y Rolando Cárdenas, este último es ampliamente conocido por su gran calidad poética, pero que desde hace años vive en la capital, y ha seguido publicando después del golpe militar.

En Santiago una gran actividad poética se desarrolló no sólo a través de autoediciones, o de las realizadas escasamente por ciertas editoriales, sino que se concentró en la Sociedad de Escritores de Chile por medio de una programación de recitales, presentaciones de libros, homenajes, participación del Colectivo de Jóvenes Escritores, y por la publicación de un modesto *Boletín* que da cuenta de las actividades realizadas no sólo en la Institución de Santiago, sino en otros lugares y hasta del exilio. Este *Boletín Informativo* ha sido un gran acierto para mantener viva la llama de la creación, para demostrar que la dictadura no pudo hacer nada para detener ni siguiera la información cultural opositora. Así da cuenta de la presentación del libro de poemas de Virginio Vega; comenta al poeta José Angel Cuevas; rinde homenaje a Gabriela Mistral, a Pablo Neruda; informa de los premios, de los libros de poemas de Carmen Berenguer; de Isabel Velasco; del funcionamiento de talleres de poesía en su sede, comunica el retorno o la visita de poetas exiliados, invita a los recitales de poemas musicalizados por Lilia Santos, La Batucana o el gitano Osvaldo Rodríguez; informativo que en junio de 1989 complió el número cien y cuyo primer redactor fue el poeta Raúl Mellado y luego Carlos Mellado. Es necesario resaltar en este periodo en Santiago un gran trabajo poblacional, se organizan talleres también de poesía, y otros en orden a talleres de poesía cristiana. A nivel nacional surgieron revistas donde la poesía tuvo un espacio como *La Bicicleta.* Una muy buena revista que apareció en octubre de 1981 fue *La Gota Pura,* cuyos directores fueron los poetas Ramón Díaz Eterovic, Aristóteles España y Leonora Vicuña. Lamentablemente llegó sólo al número diez en abril de 1984, pero fue muy representativa, incluyó a poetas de distintas regiones y de los que permanecían en el exterior, también podemos señalar el boletín de poesía *el 100 topiés* (editor Héctor Barreto) dirigido por los poetas B. Azócar y E. Navarro. La revista *La Castaña* se distingue por la selección de los trabajos publicados. Lo mismo *Huelén,* cuya responsable en poesía es Paz Molina.

En Chillán el Grupo Nuble realiza una actividad poética digna de todo encomio, tiene una programación nutrida en cuanto a lectura de poesía, a conferencias,a encuentros con poetas de diferentes regiones de Chile, participa en torneos internacionales enviando delegados y edita un *Boletín Cultural* de manera continuada, la revista *Cauce* un fichero bibliográfico tiene a su cargo el incansable poeta y profesor René Ibacache. No alcanza ya en esta publicación a que demos cuenta de la cantidad de

poetas y libros notables de esa zona. En Linares y Talca viven dos buenos poetas que se mantienen en pleno desarrollo creativo, son Manuel Francisco Mesa Seco y Matías Rafide. En Valparaíso se publica la revista *Eurídice*. Alfonso Larrahona Kästen, autor de vigorosos libros, impulsa su *Correo de la Poesía* que en diciembre de 1989 lleva más de noventa números; el joven poeta Enrique Moro entusiasma a sus lectores con el juego de palabras que entran en la lírica popular y Juan Camerón parte al exilio. En Rancagua mantienen vital la poesía los jóvenes César Castillo, Sergio Medina, Walter Pineda entre otros. Y en cuanto al norte el poeta Pedro J. Reyes nos ha dado su visión, en lo que se refiere a la poesía del Norte Grande, Antofagasta. Nos manifiesta las diferencias substanciales antes de 1973 y después. Esto es que los poetas estaban en la tarea de crear un mundo solidario, un Chile con perspectivas. La acción reemplazó a la creación y reflexión por problemas necesarios. Se dan dos tipos de textos literarios: 1) Ausencia de creatividad en el caso panfletario, y 2) Poesía propiamente tal, representada por los clásicos Andrés Sabella —gravitante y condicionada por el paisaje del Norte Grande (término acuñado por él) con elementos más representativos: el clima, el paisaje, etc., y en lo humano es similar—; Ivo Rendic, con una visión intimista y paisajista. El Norte Grande imprime un carácter a la poesía: el desierto, la aridez. De alguna manera hay un dirigismo creativo y un aplastamiento por ese Norte, y Juan de Dios Reyes que interpreta el paisaje geológico, pero también los acontecimientos: la epopeya del Norte Grande, el salitre, la pampa, el cobre, los Andes. Sus libros tratan de sintetizar esa ralidad, pero se echa de menos la síntesis entre la realidad paisajística y el hombre que dominó ese desierto, porque ahí se produce la colonización de los espacios áridos. Sabella (ya muerto hace un par de años) y Reyes continuaron escribiendo después del 73, y Reyes crea el Grupo Salar de Poesía por el año 1975. A este último no se le puede llamar poeta-opositor: lo que se puede observar en el lenguaje de los poetas que escriben en el tiempo de la dictadura es que para que sea aceptado toma formas encubiertas de expresión. Las tascas sirven para además de beberse un buen vino dialogar literariamente. Hay una sobrevivencia de formas culturales. La Universidad del Norte crea un premio de poesía y la labor literaria se refuerza con los críticos, por ejemplo Patria Bennet, que además es catedrática; Osvaldo Maya, doctor en literatura y el propio Andrés Sabella. Todo este trabajo va lentamente masificándose ante los ojos y las armas para entrar en medio de las poblaciones y círculos de intelectuales. Aparecen los jóvenes y ya son las instituciones como la Universidad y el Instituto Chileno-Francés de Cultura los que van dando cobertura al recital, al diálogo. Entonces la poesía y el poeta pasan a ser instrumentos de acción para concienciar a la sociedad de que puede haber una mejor vida. Surge el taller y documentos poéticos como Homenaje a Mario Bahamondes, a Juan Florit, al Día Internacional del Trabajo. Entre otros escriben: Arturo Volantines, Juan García, Naja Shandre, Galvarino Santibánez, Dagoberto Mayo, Wilfredo Santoro, José Martínez y Héctor Prieto. Es el Norte que impacta por su paisaje y la enorme cesantía. A medida que van pasando los años se van radicalizando en

su temática y personalmente, y las creadoras que se encuentran en esa geografía son Lidia Lazcano, Genoveva Zepeda, Antonieta Rodríguez, Clementina Ossandon y la conocida Sara Vial de Valparaíso.

Debo expresar que si no incluí mis obras en alguna región o generación con los respectivos comentarios de críticos responsables, ha sido para no quitar espacio a los que realmente lo han necesitado después de haber estado tantos años bajo la dictadura, y que son merecedores de que se les conozca más allá del país. Es evidente que factores como la falta de una política editorial, las dificultades de medios económicos para el envío de obras al exterior ha significado un desconocimiento de muchos valores, pero a su vez el envío de libros de poetas chilenos que viven en el extranjero hacia su patria ha sido muy limitado, por tanto existe un conocimiento muy restringido. Se hace indispensable publicar una más completa antología de poesía chilena 1973-1989. Por eso, la labor realizada por ciertas revistas ya señaladas anteriormente es de un valor inestimable para reconstruir nuestro pasado, y eventos como el de *Chile Vive*, patrocinado por el Ministerio de Cultura de España, la Comunidad de Madrid, el Instituto de Cooperación Iberoamericana y el Ayuntamiento dan la oportunidad de conocer en alguna medida más allá de las fronteras la dimensión de la poesía chilena con recitales y conferencias. (Se hizo una edición de un cuadernillo con 23 poetas incluidos). Ojalá que este modesto trabajo solicitado por *Cuadernos Hispanoamericanos* sirva también para saber que en el último rincón de la tierra un pueblo que recupera la libertad, ha contribuido con el verbo, con la calidad de su pensamiento poético, a que América Latina se desprenda de otro yugo oprobioso para que tanto Chile como el continente vivan alegres en democracia. Esto prueba que poesía y dictadura no han caminado en forma paralela, que la sensibilidad está por encima del poder de las armas, y que con todos los obstáculos inimaginables Chile mantiene su prestigio en el mundo de la poesía. Lamentablemente la falta de espacio no nos deja tratar extensamente el tema, analizar más obras, colocar a otros poetas y el título a lo menos de sus libros, pero en todo caso pensamos que puede ser una breve aproximación de lo que han sido dieciséis años de poesía en tiempos de dictadura.

Sergio Macías

Antologías publicadas desde 1973

Poesía Joven de Chile, por Jaime Quezada. Edit. Siglo XXI, México, 1973.
Poesía Femenina Chilena, por Nina Donoso, Stgo. de Chile, 1975.
Poemas da Resistencia Chilena, por Egito Gonçalves. Edit. Limiar, Porto, Portugal, 1977.
Los Poetas Chilenos luchan contra el fascismo, por Sergio Macías, Comité Chile Antifascista, Berlín, RDA, 1977.

Poesía para el camino, por Unión de Escritores Jóvenes, ed. Nueva Universidad, Santiago, 1977.
Poesía de la X Región, por Gabriel Venegas. Imprenta Carrillo, Osorno, Chile, 1977.
Poesía Joven del Sur de Chile, por Instituto de Literatura Universal e Iberoamericana de la Facultad de Letras y Educación. Ed. Universidad Austral de Chile, 1978.
Chile: Poesías de las cárceles y del destierro, por Aurora de Albornoz. Ed. Conosur, Madrid, 1978.
Chile: Poesía de la resistencia y del exilio, por Omar Lara y Juan A. Epple. Ed. Ambito literario, I tomo, Barcelona 1978.
Il sangue e le parole, por Ignacio Delogu. Ed. Editrice Roberto Napoleón (bilingue) Roma, 1978.
40 poemas de 8 poetas chilenos nacidos en los 40, por Prisma Cabral, Ed. University of Maryland, USA, 1978.
Homenaje a Neruda, Ed. Puelche, California, EEUU, 1978.
Uno por Uno. Algunos poetas jóvenes, Ed. Nascimento, Santiago, 1979.
¿Adónde vas en el verano? Poetas chilenos modernos, por Mátyas Horányi. Ed. Europa (bilingüe), Budapest, 1979.
La libertad no es un sueño, por Raúl Silva-Cáceres y Edgardo Mardones, Ed. Tidens Bokforlag (bilingüe), Estocolmo, 1980.
Ganymedes, por David Turkeltaub. Ed. Ganymedes, Santiago, 1980.
Primer Encuentro de Poesía Chilena. Ed. Cordillera, Ottawa, Canadá, 1980.
Poesía en el Sol. Ed. Alfabeta Impresores, Santiago, 1980.
Poesía Chilena del Báltico al Mediterráneo. Ed. Instituto para el Nuevo Chile, Rotterdam, Holanda, 1981.
Literatura Chilena en Canadá, por Naín Nómez. Ed. Cordillera, Ottawa, 1982.
Entre la lluvia y el arcoiris, por Soledad Bianchi. Ed. Instituto para el Nuevo Chile, Rotterdam, Holanda, 1983.
XXX Aniversario, Editor Juan Godoy Rivera, Coquimbo, Chile, 1983.
Diez Poetas Chilenos, por Enrique Moro. Ed. Zambon, Frankfurt, RFA, 1983.
Piesne pre Chile (en eslovaco) —Canciones para Chile—, por Sergio Macías. Ed. Vydal Slovensky spisovatel, Bratislava, Checoslovaquia, 1984.
Nuevos Poetas Magallánicos, Chile, 1984.
Puente Aéreo-Jóvenes escritores chilenos en España, Ed. Centro de Estudios Salvador Allende, Madrid, 1985.
Antología Concurso Poesía. Ed. Literatura Americana Reunida, Chile, 1985.
Poets of Chile (1965-1985), por Steven White. Ed. Unicorn Press, Greensboro, North Caroline, USA, 1986.
Siete Poetas Chilenos en Estocolmo, ed. Taller Pepe Duvauchelle, Estocolmo, 1985.
Antología de la nueva poesía femenina chilena, por Juan Villegas. Ed. La Noria, Santiago, 1985.
Antología Personal de la Poesía Chilena Contemporánea, por Miguel Arteche, ed. Zig-Zag, Santiago, 1985.
Post-Coup Chilean Poetry, por Silverio Muñoz. Ed. Arauco (bilingüe), Collegeville, Minnesota, 1986.
Travesías. Poesías, presentación de Rosa Cruchaga de Walker. Imprenta Quick Print, Santiago, 1986.
Chile Vive, poemas. Ed. Ministerio de Cultura de España, Comunidad de Madrid, Inst. de Cooperación Iberoamericana, Círculo de Bellas Artes, Madrid,, 1987.
Jóvenes veteranos del 70, por Carlos Olivárez. Ed. Melquíades, Chile, 1988.

Cantar de nuevo

«Canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva...»
Víctor Jara

Fue el asesinato de Víctor Jara la expresión más violenta y significativa de la represión cultural en Chile a partir de 1973. Con la muerte de Jara, la Junta Militar pretendía imponer el silencio a lo que había sido la canción popular chilena. Primero fue saquear y destruir, además de los libros supuestamente marxistas, los discos y cintas matrices con música «sospechosa». Enseguida, retirar de todas las disquerías las grabaciones de artistas considerados enemigos. «No es posible difundir una canción de un autor marxista», decía el Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno». Fue inútil. El canto popular tiene en Chile —y en América Latina en general— una directa vinculación con los movimientos sociales de liberación o de revolución.

En Chile la década de los 60 tuvo relación con los movimientos anti imperialista y la revolución cubana. Los procesos de reforma agraria y el camino al socialismo propuestos por Salvador Allende, fueron acompañados por los artistas e intelectuales. El PC tuvo, en estos años, un rol de vanguardia cultural. En ese contexto nace el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Cantando a un hombre nuevo, y a la nueva sociedad que se forjaba; denunciando la explotación campesina y obrera en este continente. La «Cantata Popular Santa María de Iquique» de Luis Advis, es representativa. Característica, en cuanto a sonido se refiere, fue la incorporación, a los arreglos que realizaban los grupos más importantes, de instrumentos folclóricos de diferentes países latinoamericanos (quenas, charangos, cuatro, etc.) fusionándolos con los instrumentos tradicionales o autóctonos.

La llegada del nuevo régimen terminó con ese capítulo de la Nueva Canción Chilena. La muerte y el exilio rompieron la continuidad. Los Parra, Tiempo Nuevo, Patricio Manns, Quilapayún, Osvaldo Rodríguez, Inti Illimani, siguieron su labor creativa más allá, pero la fractura cultural que el exilio provocó fue una herida aún no cerrada. Discípulos, seguidores de ese movimiento fueron los primeros cantautores, grupos y solistas del Canto Nuevo, término acuñado para designar a este movimiento artístico surgido bajo la dictadura.

No fue fácil cantar en el período de la Junta Militar. No hubo espacios para el canto. Antes existieron los departamentos culturales de universidades y sindicatos; plazas, gimnasios, estadios, diversos recintos albergaban la música o el teatro. Ahora el canto popular debió asilarse en locales pequeños, salas parroquiales y, en un comienzo, casi clandestinos rincones.

Anónimos cantores desarrollaron una labor constante, organizando actos solidarios con los cesantes, con los comedores infantiles o con las ollas comunes en cada población. Se fue formando así una red de pequeños acontecimientos «culturales». Renacía allí el canto, pero también estaba ahí el germen de futuras organizaciones para enfrentar a la dictadura.

Las «peñas», de las cuales la más importante fue la del cantautor Nano Acevedo, acogieron a los artistas, mostraron el rostro nuevo de los intérpretes que tuvieron gran importancia artística y cultural en esos años: Isabel Aldunate, Capri, Pedro Yáñez, los grupos Aquelarre, Aymara, Abril, el conjunto folclórico Chamal, Kamara, Osvaldo Díaz... Fernando Ubiergo, autor de «Un café para Platón», insinuaba un caso de un estudiante desaparecido y, aun sin querer identificarse con el movimiento marginal, terminó siendo víctima de la censura oficial.

Ante la censura o la represión, los textos fueron simples, poéticos. Pero tenían doble lectura. El público de aquella época reconocía e identificaba expresiones como «la noche», «la primavera», «el mal» con sus esperanzas y frustraciones. De ahí que resulte lógico que esta vez el acento más rico estuviera en el virtuosismo instrumental más que en las letras. Sólo años más tarde, cuando ya fue posible decir las cosas por su nombre, surgió la verdadera poesía, unida siempre al acontecer político. Un Chile donde la muerte violenta, los secuestros, el hambre, la cesantía, eran parte de la vida cotidiana. En ese tiempo, una canción como «Cuando llega el invierno», de Luis Alberto Valdivia, expresa el sentir de gran parte del pueblo:

Cuando llega el invierno
tus manos buscan las mías.
Cuando llega el invierno
se endurece la vida...
...
Quédese, compañero,
ya pasa el temporal,
cuando se aclare el cielo
volveremos a volar.

En medio de ese clima de sostenido dolor, surge la idea de crear el sello fonográfico Alerce. Alerce tuvo como objetivo central «recuperar la memoria del pueblo» y, a la vez, dar cabida y difusión al talento creativo de tantos artistas musicales cuya tarea se hacía cada vez más difícil. El diario *Le Monde* decía en un reportaje: «...Entre 1975 y 1980 únicamente en Santiago, existían más de 600 agrupaciones culturales. Había más de 500 grupos de músicos *amateur* en las poblaciones periféricas de la capital... En el cuadro del teatro Caupolicán los festivales del sello Alerce reunían



a millares de personas. El éxito de estas manifestaciones se explica porque ellas son a la vez un acto de reconocimiento simbólico y de reconstitución de la memoria colectiva. Los sectores marginados por el proyecto oficial reencuentran sus signos, su identidad, así como nuevos espacios de convivencia y de denuncia de la opresión...» Los festivales Alerce fueron poco tiempo después prohibidos por las autoridades.

Sin duda, la circulación entonces clandestina de los casetes de Silvio Rodríguez y la Nueva Trova cubana, los viejos discos de Serrat, y la obra de Violeta Parra, Jara, Patricio Manns, además de la influencia de Inti Illiamni o Quilapayún, fueron fuerte influencia para los compositores de esta nueva generación.

Las obras más significativas de la época, tuvieron un tema común: «Cantata de los Derechos Humanos» de Angel Guarello, y la «La Vigilia» de Osvaldo Torres denunciaron los abusos de los servicios de seguridad del Gobierno Militar. En los años 80, finalmente, la situación político social, además de la economía, sufren un vuelco. La larvada resistencia se hace presente. La movilización social comienza, los partidos y organizaciones poblacionales se han convertido otra vez en una fuerza y surgen las protestas, las barricadas, los enfrentamientos con la policía y los «milicos».

La voz de los 80

Las barricadas conquistaron espacios para el rock. Cuando el afán generalizado de lograr unidad para organizarse y dar un frente común a la dictadura conquistan espacios, entonces resurge el rock, por esencia contestatario y masivo. La influencia de los vídeo clips, la guerra de las malvinas, en Argentina, que da lugar a una reaparición del rock en ese país, son influencia importante.

En Chile el grupo «Los Prisioneros» conquista a la juventud de capas medias, mientras Santiago del Nuevo Extremo o Sol y Lluvia cautivan las audiencias juveniles en universidades o sectores poblacionales. Las letras desesperadas y escépticas de «Los Prisioneros» interpretan a una juventud frustrada. En Chile el rock ha tenido una existencia vital, nacida a finales de los 60, e interrumpida sólo por el golpe militar. Grupos como Los Jaivas, Los Blops o Congreso. Ahora en los 80, conjuntos como Electrodomésticos, UPA, Tumulto, Arena Movediza o Congreso muestran las nuevas tendencias musicales.

Siguiendo el rol marginal y contestatario que siempre tuvo, el Canto Nuevo encuentra nuevos textos más agresivos y ligados a una realidad de relegaciones, atentados, desaparecidos, que viven directamente sus integrantes. Representativo de los 80 es Santiago del Nuevo Extremo y su canción «A mi ciudad»:

> En mi ciudad murió un día el sol de primavera
> a mi ventana me fueron a avisar.
> Anda toma la guitarra, tu voz será de todos
> los que un día tuvieron algo que contar...

Cristina González, cantautora, conmueve cantando a Sebastián Acevedo, un obrero que se quemó a lo bonzo, en protesta por la desaparición de sus hijos a manos de un organismo represivo.

El grupo de música andina Illapu tuvo en este momento una importante labor solidaria. Populares desde los tiempos del gobierno popular, la vitalidad de su música, la fuerza de sus interpretaciones y su dominio del espectáculo, les daban especial relevancia. Fueron enviados al exilio. En las poblaciones el canto popular tiene cientos de intérpretes.

...A puro pan
a puro té
así nos tiene
Pinochet...

dice la copla surgida en esos días.

La cesantía ha creado el Sindicato de Cantores de Micros (buses) y el Sindicato de Cantores Callejeros. Sol y Lluvia, cuya labor ha nacido en los sectores marginales ahora llena estadios con su cantar. «Adiós, general» es clara y agresiva mención al general Pinochet.

Entretanto, el régimen ha logrado neutralizar el Canto Nuevo y el rock, con un fuerte apoyo de TV y oportunidades bien pagadas a los músicos y cantantes «pop». Fabrica pequeños ídolos fugaces que no dejan huella. Estimula hábilmente lo banal y lo frívolo. Así, en Chile, llegan los días del plebiscito, las elecciones presidenciales, la derrota de los militares y el comienzo de una débil democracia. Hoy, agotadas las fórmulas de inspiración folclórica, de la música andina, y los elementos que compusieron el llamado Canto Nuevo, la juventud se vuelve a fórmulas más universales, cercanas al rock, y a la fusión jazz-rock. Ritmos del Caribe, la salsa, prestan también su acento a mucha música actual. Exponentes de esta época son los grupos Fulano, De Kiruza, Huara, Congreso, Al Sur, Ensamble, y compositores como Luis Le Bert, Jorge González, (LP), Pedro Foncea, o Jorge Campos.

Necesario es mencionar la tarea de los folcloristas, cultores, divulgadores y recreadores del folclore musical campesino, cuya historia en Chile tiene nombres como Violeta Parra, Margos Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro, Pedro Yáñez, Santos Rubio. Cantores campesinos o urbanos, como Carlos Justiniano o los hermanos Morales. Agrupados en organizaciones como Amfolchi, son guardianes de una riqueza cultural que da, en Chile, una vertiente inagotable de poesía y de música. También ellos han sido defensores de un patrimonio que la dictadura no logró destruir. Tito Fernández, «el Temucano», es un cantor popularísimo en Chile desde los años 70. Versos simples, utilización de ritmos y estilos campesinos, dan su personalidad a este singular artista cuya canción «La casa nueva» es ya casi tradicional. Quelentaro, seudónimo de Eduardo Guzmán, es otro nombre trascendente, con un estilo grave, de amargo reproche social. El uso de un vocabulario de raíz profundamente chilena le sitúa entre los intérpretes más originales.



Fragmento de un mural en homenaje a Víctor Jara en 1988. (Foto: Jacobo Borizon)

Marginados siempre, con escaso acceso todavía a los medios oficiales y masivos, interpretes y autores de diferentes estilos componen una legión de cantores populares cuya temática hoy resulta doblemente variada. Eduardo Peralta basa su expresión en la inspiración de Brel o Brassens, por ejemplo. Eduardo Gatti, Alberto Plaza, Jaime de Aguirre, son igualmente nombres imprescindibles.

Payo Grondona tiene un humor corrosivo para describir en sus canciones la vida cotidiana, y en la cuerda del humor se balancean cantautores como Patricio Liberona, Felo o Floppy. El conjunto Arak Pacha descubre los temas ecológicos ligados al desierto andino y a la raza aymará. Grupos como Napalé hacen experimentos con influencias del folclore brasileño. Schwencke Nilo mantiene su visión poética, con textos de gran belleza. Poco a poco la música marginal comienza a ser reconocida.

VUELVO

Con ceniza, con desgarro
con nuestra altiva impaciencia
con una honesta conciencia
con enfado, con sospecha,
con activa certidumbre
pongo el pie en mi país...

(Patricio Manns)

Otro fenómeno actual de gran trascendencia futura es el retorno de los compositores e intérpretes exiliados. Regresan Illapu, Quilapayún, y el teatro musical de Inti Illimani brilla en un medio inquieto pero carente de la experiencia y contactos que dan las actuaciones en países europeos y USA. Eduardo Carrasco (ex director de Quilapayún) y Horacio Salinas, entre otros ejemplos, hacen ya aportes creativos trabajando como solistas y grupos locales.

Vuelvo con mi amor espeso.
Vuelvo en alma y vuelvo en hueso.
A encontrar la Patria pura
al fin del último beso...

(Patricio Manns)

Los cambios que se esperan dentro del quehacer musical tienen hoy más urgencia en cuanto a lograr espacios masivos para su difusión, urgencia de infraestructura más que de talento. El gobierno democrático derribará muros levantados en 16 años de angustia para que el canto popular chileno, la música alternativa, vuelva a comunicar sus esperanzas.

Ricardo García

IMÁGENES



Osvaldo Peña:
El vigía de la espera.
(Escultura en polyester.
1989)



Itinerario de las artes visuales

1. Mirada retrospectiva

Si observamos la trayectoria histórica del arte chileno podemos advertir un itinerario bastante lineal, sin sobresaltos, producto de la asimilación de los movimientos internacionales cuando ya han perdido su carácter novedoso o se ha debilitado su fuerza transgresora. La distancia geográfica que nos separa de los centros artísticos hegemónicos, unida a un contexto socio-político y cultural con características que marcan radicales diferencias con las que tienen las fuentes modélicas, hacen que el ingreso se realice sin relación con sus orígenes ni con las tensiones que las confrontan.

Durante largo tiempo adoptamos de manera bastante mimética, a mi juicio, los efectos sólo formales que se derivaban de los modelos asumidos. El resultado ha sido un arte de resonancias, o mejor, la instalación de un arte de retaguardia que se ha nutrido de los movimientos transferidos desde los centros internacionales, vale decir, Europa y Estados Unidos.

En la primera década del siglo XX se transfirió la propuesta impresionista mediatizada por una iconografía regional de lejanos ecos románticos. En los años 20 se prescindió de los infaltables artistas intermediarios de procedencia europea que se radicaban en el país, para traer directamente por artistas chilenos el mensaje de Cézanne en un evidente descalce histórico y estético. Más adelante, nos pusimos al día con las matrices cubistas, surrealistas, expresionistas e, incluso, nos aproximamos al informalismo, definiendo así una estética ecléctica que intentó conciliar los diversos movimientos sin atenerse a ninguno en especial. En la década del cincuenta ingresó el paradigma geométrico-abstracto, a mucha distancia cronológica de sus fuentes europeas e incluso de los seguidores de la abstracción en otros países latinoamericanos como Uruguay y Argentina, por ejemplo, que habían logrado reducir considerablemente el descalce al que aludí mediante la obra de Joaquín Torres García y Emilio Pettoruti, respectivamente.



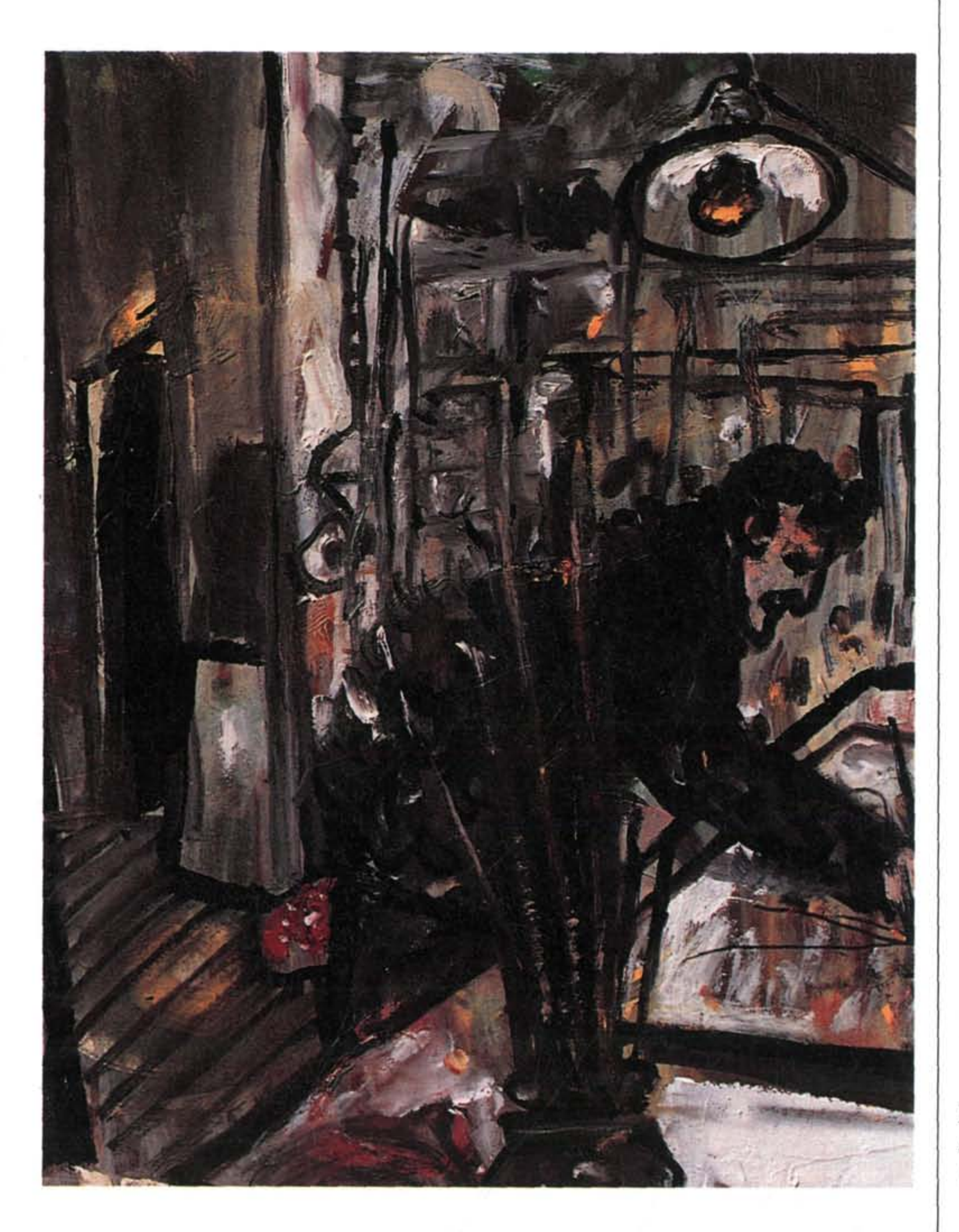


Eugenio Dittborn:
La Pietá.
(Pintura postal. 1985)

Durante la primera mitad del siglo XX se consolidó, pues, una estética citacional que se expresó en un vasto texto-collage formado por fragmentos heteróclitos de la visualidad internacional.

La historia de las artes visuales quedó marcada por la apropiación de citas fragmentadas del repertorio internacional a través de un proceso descontextualizador de los modelos. Algunos artistas asimilaron acríticamente los movimientos y tendencias en una sumisa actitud mimética, mientras que otros intentaron reflotar una identidad sumergida mediante una iconografía centrada en el paisaje geográfico. En otros países latinoamericanos, de fuerte presencia indígena, se intentó la refundación de utopías centradas en la reactivación del pasado precolombino y en la reivindicación del indio, pero sin someter a un examen crítico la estructura formal del sistema artístico que adoptaban.

En Chile, las matrices estéticas que se asimilaron estuvieron más próximas a una orientación de carácter proyectivo, es decir, predominó la proyección empática de la subjetividad con marcado tono autobiográfico. En la pintura, por ejemplo, se ha manifestado en la primacía del gesto y de la mancha. En este sentido, los artistas chilenos sienten más afinidad con aquellas orientaciones en las que prevalece lo instintivo más que lo racional-analítico, la espontaneidad y la improvisación más que



Bororo:
Sin título.
(Óleo-tela. 1985)

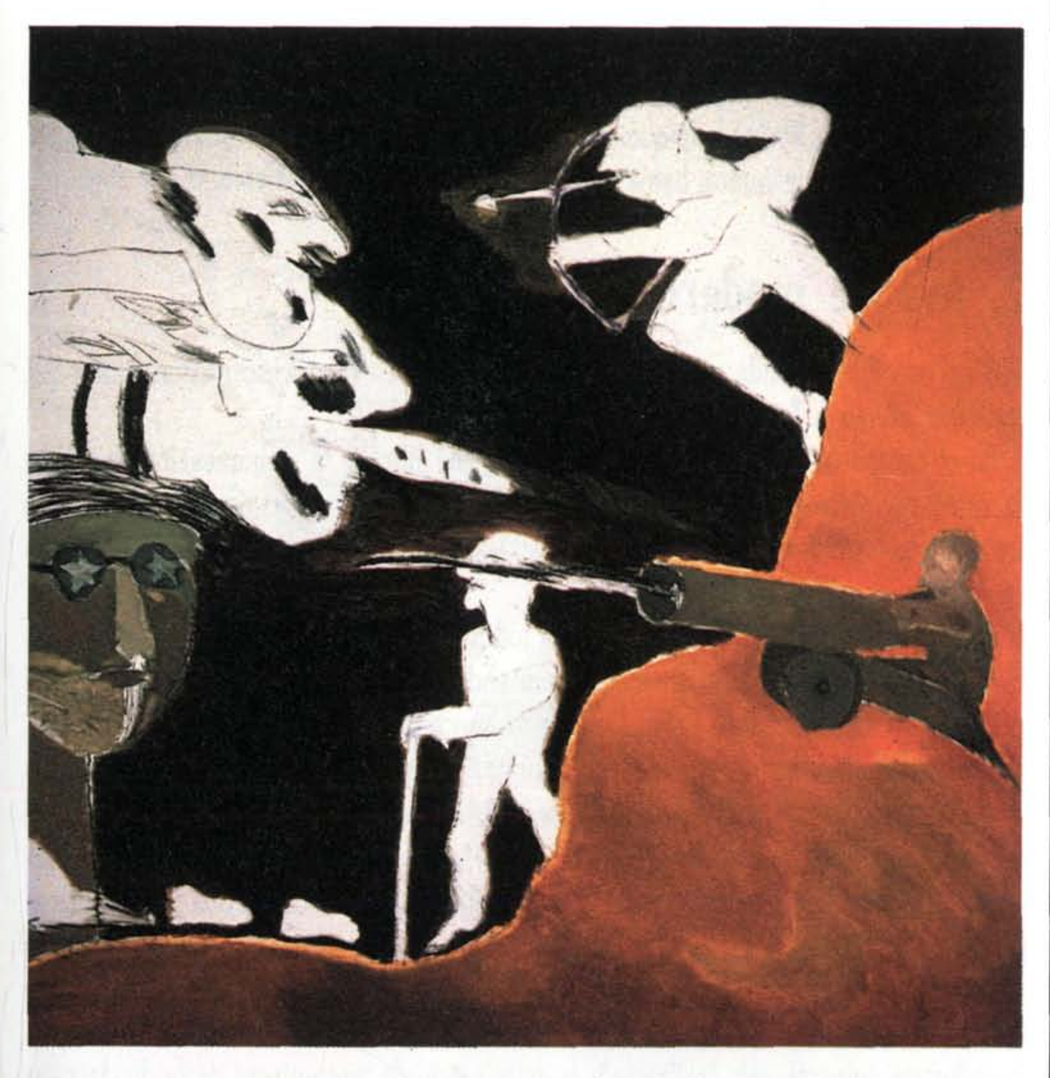
la elaboración planificada. Este predominio se debe, en gran parte, al ejercicio de una docencia artística impartida por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile —el único centro formador hasta fines del decenio del cincuenta— donde los profesores fueron, en su mayoría, solidarios con una práctica proyectiva-sentimental. Este hecho explica la escasa repercusión que tuvo la abstracción geométrica, por ejemplo, o cualquier otra propuesta de orientación analítica basada en la reflexión del propio lenguaje artístico.

Si analizamos ahora las condiciones de la producción artística, advertimos las enormes dificultades de sobrevivencia de nuestros artistas, afanados en múltiples ocupaciones para poder sobrevivir, perdiéndose la continuidad y la profundidad en el traba-

jo específicamente artístico. Si a esto se agrega la seducción del arte internacional avalado por un poderoso circuito de distribución que consagra y, sobre todo, comercializa las obras, comprenderemos su desequilibrante presencia que se impone casi por su sola aura, pudiendo prescindir de la comparecencia física de las obras, reemplazadas por su reproducción en revistas y catálogos. Por otra parte, una extensa bibliografía histórica y crítica elaborada por historiadores y críticos europeos y norteamericanos se encarga de establecer los marcos teóricos que, igualmente, se asimilan en nuestras latitudes. Es indudable que no tenemos ninguna capacidad consagratoria. Pretender la consagración internacional desde Chile es una vana ilusión. Si en el siglo XIX el máximo anhelo de un artista fue viajar a Europa para conocer directamente su arte, en el siglo XX se prolonga esa aspiración hasta el punto de que el exilio se ha transformado en una necesidad. Tal como lo ha afirmado el ensayista y escritor argentino Saúl Yurkievich: «Exportamos artistas e importamos estéticas».

Hasta la década del cincuenta hubo una estrecha vinculación entre la actividad artística y el apoyo del Estado. Tal como se indicó fue la Universidad de Chile, institución estatal, la que asumió la responsabilidad académica en la formación de los artistas y, a la vez, en la difusión de sus resultados, creando un espacio expositor propio, el Museo de Arte Contemporáneo (hoy cerrado, desde el terremoto de 1983) y una programación permanente de extensión cultural. Por otra parte, el Museo Nacional de Bellas Artes, fundado en 1910, se ha encargado de conservar y exponer el patrimonio artístico del país. Este prodominio estatal en el circuito interno del arte hizo posible un mecenazgo que permitió a muchos artistas mantenerse en permanente actividad, gracias al trabajo docente como profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Durante el régimen militar esta vinculación entre el Estado y el arte se debilitó acentuadamente. Al ponerse en práctica el principio del Estado subsidiario, el gobierno declinó su responsabilidad cultural transfiriéndola al campo privado. El papel de la empresa privada en estos años de dictadura, ha sido de marcadas oscilaciones que van desde su activa presencia al auspiciar concursos, otorgar ayuda económica y becas hasta su ausencia total. Todo depende del comportamiento de los indicadores económicos.

Durante la primera mitad del siglo XX predominó en el interior del medio artístico una concepción estética próxima al arte por el arte que se tradujo en un alejamiento de toda relación con la contingencia histórica. Fue el fruto de una concepción idealista que mantuvo distancia respecto al acontecer histórico, sobre todo si aparecía bajo los signos del deterioro y la alteridad. La concepción que había de la belleza se vinculaba con aquellas posturas que veían en el arte un proceso sublimador de la existencia por encima de las vicisitudes de la vida cotidiana. La belleza se concibió como un valor absoluto, estable y permanente, sin que la modificaran los cambios históricos. En estas circunstancias, la contribución de las artes visuales en la creación de un imaginario con proyección social resultaba una empresa muy difícil. Sólo una élite accedía al arte, más por esnobismo que por una preocupación cultural, porque los



Patricia Israel: ***La negra noche de América.*** **(Óleo-tela. 1987)**

sectores socio-económicos altos que antaño habían dirigido la cultura del país y habían fijado el gusto artístico se han desplazado hacia el consumismo. Las capas medias ilustradas no han logrado un papel protagónico en la distribución y consumo de los valores artísticos, quedando entregado el circuito a la responsabilidad estatal y a la buena voluntad de algunos operadores culturales aislados (galeristas de arte) que sobreviven gracias a las compras de un pequeño mercado interno. Las capas populares, por su parte, han estado completamente ajenas a la recepción de los valores artísticos.

A lo largo de este siglo se ha mantenido un microclima en el arte que no ha podido extender su campo de acción social y, consecuentemente, no ha logrado desarrollar un universo simbólico que identifique a la comunidad o que ésta se identifique con aquél. Son otras las opciones simbólicas de carácter visual a las que adhiere la mayor parte de la sociedad; hay que buscar en la cultura de masas generada por los medios de comunicación, especialmentela televisión, los signos de adhesión social, donde «la melodramatización de la realidad y el predominio de lo expresivo y afectivo juegan un papel clave de identificación y pertenencia simbólica en los sectores populares» [1]

Hasta el advenimiento del gobierno autoritario, la relación entre el campo político y el campo artístico se desarrolló sin sobresaltos ni conflictos debido a la continuidad

1 *Subercaseaux, Bernardo.* Fin de Siglo. La época de Balmaceda, *Aconcagua. Santiago, 1988.*

de un sistema democrático que había logrado establecer las condiciones para una adecuada vinculación entre libertad y creación artística. El artista jamás dudó del amplio espacio de libertad de que gozaba. Era la herencia normal que recibía de su entorno político que nunca había puesto obstáculos al libre ejercicio del arte.

2. Avance modernizador

A partir de la segunda mitad del siglo XX se aceleró el proceso modernizador del país que afectó a la totalidad del quehacer nacional.

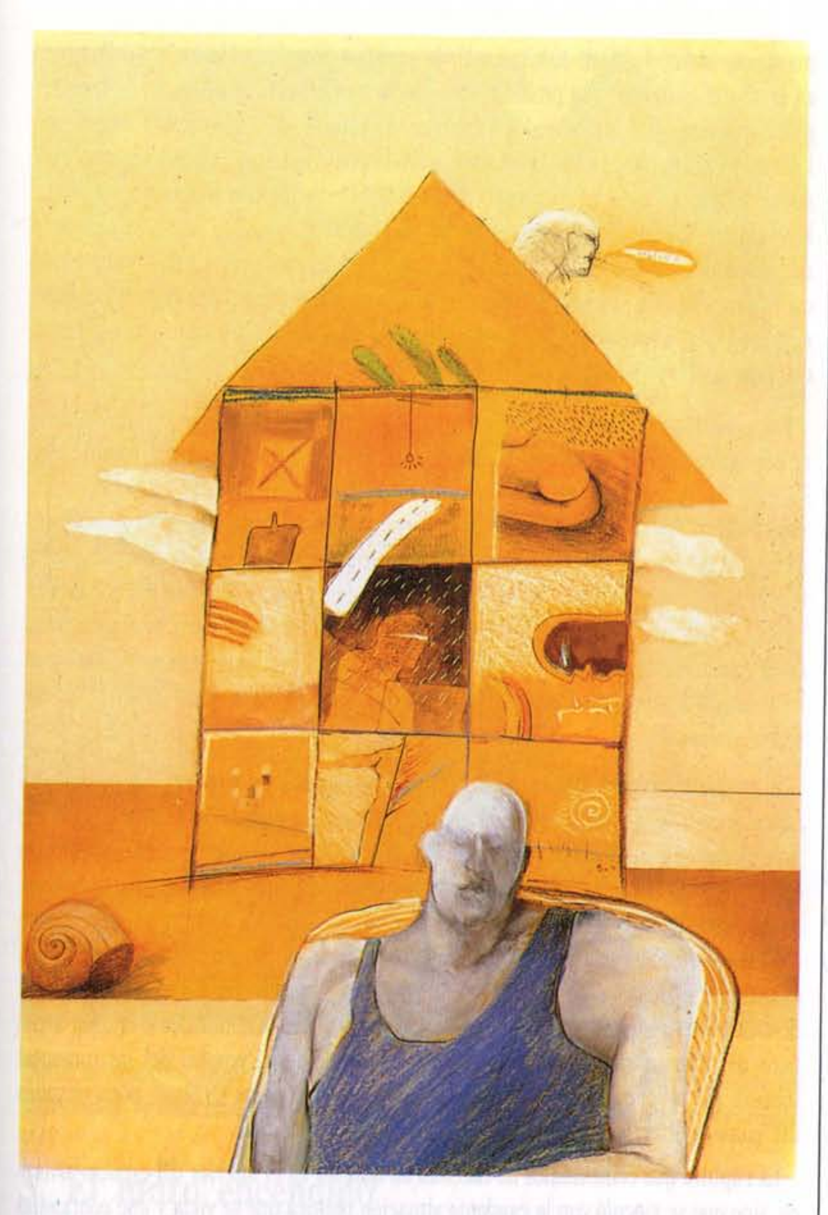
En el campo de la cultura, la frecuentación del libro y la comunicación social de la radio recibieron la competencia desequilibrante de la televisión, que comenzó a ingresar en los hogares chilenos a partir del Campeonato Mundial de Fútbol realizado en el país en 1962.

El ingreso en el sistema educacional en todos sus niveles (básico, medio y universitario) se aceleró cuantitativamente, aumentando el número de los educandos y ampliándose la base social de los que tenían acceso a la educación[2]. Este acelerado crecimiento de la población escolar provocó importantes ajustes en el interior del campo de la cultura, debido a la diversidad socio-económica cada vez mayor del mercado cultural cuya homogeneidad basada en la hegemonía de una clase alta, apenas desequilibrada por el empuje de una clase media ilustrada, se vio sometida a una heterogeneidad de demandas solicitadas por los grupos sociales populares que accedían en mayor cantidad a la enseñanza básica y media. Esta población que superó el analfabetismo y que estaba ávida de incorporarse al campo de la cultura fue desviada por la industria cultural, que la dirigió a la asimilación de una cultura de la distracción y de la diversión sostenida por los canales de televisión y destinada a la recepción acrítica, sin resonancia ni transcendencia, de un conjunto de signos inmediatistas que se consumen en el momento en que se recepcionan. Se ha generado una cultura de masas que absorbe como esponja el espectáculo estelar proveniente del extranjero mediante la difusión diaria, reiterada y permanente, de cantantes de moda en la radio, en la grabación cassette, en el video clip del televisor. En la década del ochenta estos cantantes lograron llenar el Estadio Nacional con capacidad para 75.000 espectadores, estableciendo marcas de público y de recaudación (esta última mantenida en el más riguroso secreto) que se consiguen sólo en determinadas ocasiones, cuando en el ambiente futbolizado del país juegan los dos clubes más populares: Colo Colo y Universidad de Chile.

Fomentar una actitud conformista, eludiendo la crítica y la confrontación de las ideas ha sido una fórmula clave utilizada por el régimen militar. Sus propios oráculos a través de la Dirección de Comunicación Social manejada por la Secretaría General de Gobierno (un Ministerio esencialmente político) han sido los encargados de proclamar la verdad, excluyendo sistemáticamente de los medios de comunicación a los detractores[3].

2 *Véase Brunner J.J., Catalán G.* Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad. *Flacso. Santiago, 1985.*

3 *Al escribir este artículo, a pocos días del término del gobierno autoritario, la bien montada publicidad del régimen está dedicada ahora a mostrar día a día en la televisión estatal, los «espontáneos» agradecimientos del pueblo al general Pinochet, por tanto favor concedido.*



Ernesto Banderas:
Malevic
(Técnica mixta sobre papel)

El país vivió en los años sesenta una intensa efervescencia política como consecuencia de la confrontación ideológica entre los partidos políticos que se disputaban el poder. El problema no era la confrontación en sí misma, legítima en el juego democrático, sino las condiciones y modalidades en que se producía. En efecto, se había llegado a una situación-límite que exigía cambios profundos en la estructura institucional: las desigualdades sociales,la injusta distribución de la riqueza, la escasa movilidad social, la rígida estructura piramidal del sistema educacional, el latifundio como

matriz agrícola, el déficit habitacional, la proliferación de poblaciones «callampas» en la periferia urbana eran problemas que requerían urgente solución. Las respuestas políticas a estos gravísimos males fueron, en el contexto ideológico de esa época, totalizantes y excluyentes. Desde la derecha pasando por el centro y la izquierda se propusieron soluciones globales filtradas *a priori* por los principios ideológicos que orientaban a cada partido, lo que hacía muy difícil el diálogo y, por lo tanto, la búsqueda de consensos. En cada elección presidencial parecía que estaba en juego la sobrevivencia misma del país, transformándose en un campo de pruebas para recibir las experiencias liberal, socialcristiana y socialista marxista como efectivamente aconteció, de manera sucesiva, entre 1958 y 1973.

Por esos años se quebró el carácter rectilíneo del arte chileno al irrumpir la corriente informal, vía el informalismo catalán de Tàpies y Cuixart. La ruptura con las matrices postimpresionistas de las primeras décadas del siglo XX, que aún perduraban en artistas y profesores de la Escuela de Bellas Artes, y con los postulados de la abstracción geométrica situada en las antípodas de la propuesta informal, significaron un cambio profundo en la escena artística nacional. Fue remecida por la aparición de una pintura antiacadémica, no complaciente, que liberaba la materialidad de la ejecución al gesto impremeditado, al accidente y al azar, conjuntamente con la inclusión de materiales inusuales que trastocaban la noción de belleza y el virtuosismo artesanal.

El artista chileno se había rezagado considerablemente en relación a las modificiones o renovaciones de los procesos de elaboración de obras. En la mantención de procedimientos tradicionales de ejecución residía, en gran parte, el reconocimiento estético de las obras. La permanencia de estas modalidades, amparadas por la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes, explica las dificultades en aceptar obras como las informales, tan apartadas de aquellos procesos. Es muy revelador que sólo en el transcurso del decenio del sesenta se haya incorporado un Taller de Tecnología de Materiales a dicha Escuela destinado a investigar las posibilidades con fines artísticos de diversos materiales industriales e, igualmente, el empleo del instrumental técnico. (El taller se cerró al renunciar su fundador Carlos Ortúzar, poco después del golpe militar).

La ruptura que comentamos no fue sólo un quiebre en el interior del espacio artístico, sino que se vinculó con la candente situación política que se vivía y que contaminó prontamente los contenidos artísticos con los problemas que surgían del contexto nacional y latinoamericano. Afloró una iconografía de rasgos denunciantes acompañada de cierto tono épico, a raíz del triunfo de la revolución cubana y su indudable repercusión en todo el continente. Las circunstancias históricas que se vivían influyeron decisivamente en los contenidos vehiculados por el informalismo del Grupo Signo o por las primeras experiencias objetuales de algunos artistas, quienes vincularon sus obras con los signos de cambio que se hacían sentir en la sociedad chilena. En ambos



José Balmes:
(Sin título. 1986)

casos, el discurso político de la izquierda chilena tuvo particular relevancia por las motivaciones reivindicativas que proponía y a las que adherían la mayor parte de los artistas.

3. El muro encendido

En el decenio del sesenta apareció también el mural urbano de las brigadas muralistas: las brigadas Ramona Parra de las Juventudes Comunistas e «Inti» Peredo y Elmo Catalán del Partido Socialista. Su origen y desarrollo coincidió con la campaña presidencial de 1964, año en que las brigadas asumieron un papel propagandístico a favor de Salvador Allende, función que reiteraron en 1970 con el mismo candidato.

Durante el gobierno del presidente Allende se dedicaron a ilustrar visualmente el programa de la Unidad Popular (organización multipartidaria que llevó a Allende a

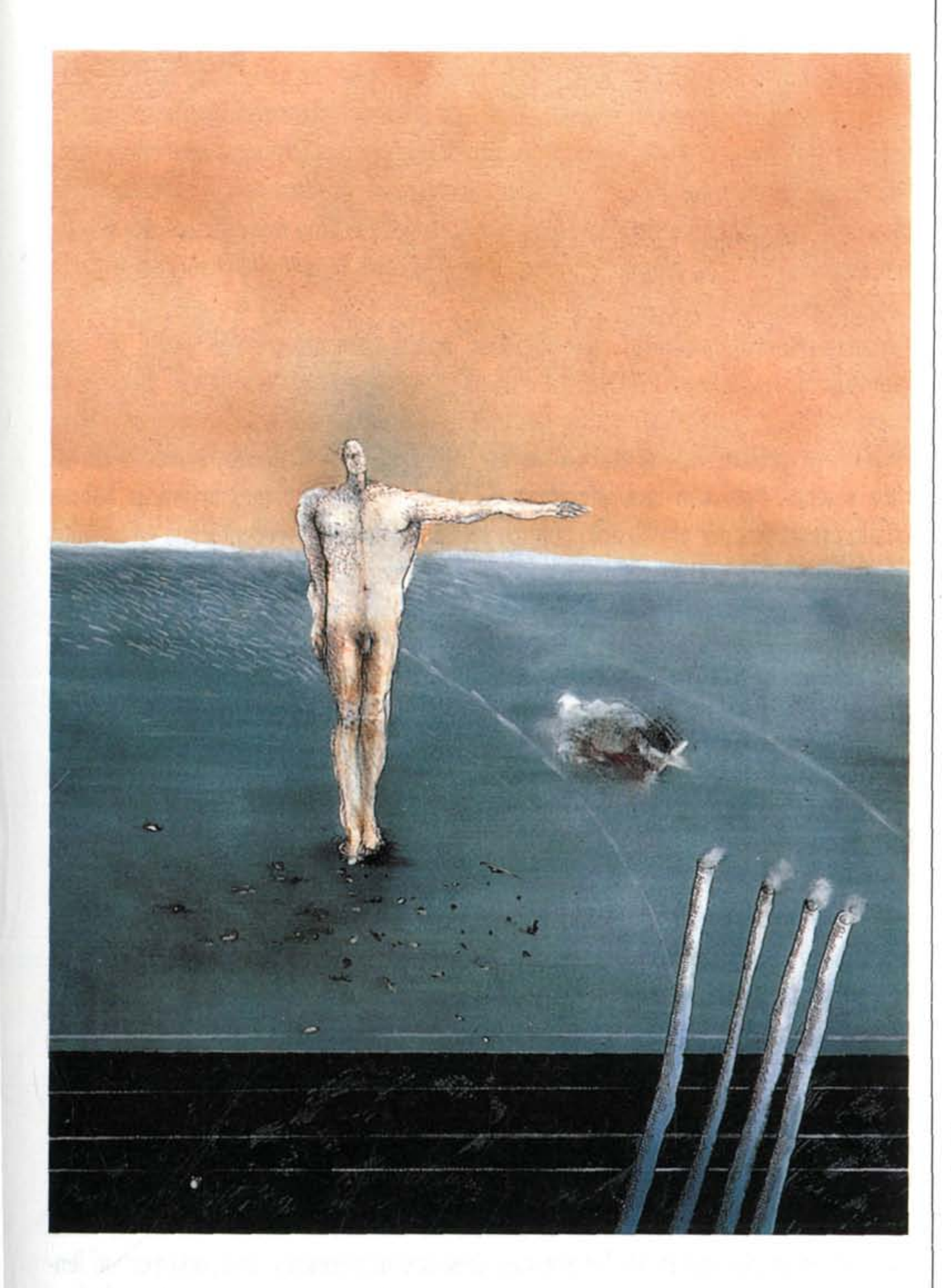
la presidencia) en los muros de la ciudad mediante imágenes y textos que proponían inequívocos mensajes de adhesión al programa de gobierno. Con posterioridad a 1973, por obvias razones, el trabajo mural callejero se sumergió en la clandestinidad para reaparecer en los años ochenta en poblaciones marginales o en recintos cerrados (sedes de sindicatos) con mensajes de denuncia política frente al gobierno militar.

Con motivo del plebiscito del 5 de octubre de 1988 que consultaba a la ciudadanía sobre la prolongación o no de Pinochet en el gobierno, las brigadas salieron decididamente a las calles para publicitar el NO, en clara demostración de su capacidad de sobrevivencia. No sólo mantuvieron su organización, sino que el trabajo mural lo incrementaron con otros grupos artísticos y talleres poblacionales colectivos.

Si en los años sesenta y comienzos de los setenta los murales presentaron una fuerte carga épica, denunciante y mesiánica a la vez, con rasgos monumentales derivados del muralismo mexicano, la actual escritura presenta imágenes más cercanas a personajes de las tiras cómicas, del dibujo animado y con el apoyo de breves textos escritos para vehicular mensajes claros y directos. Ahora la preocupación es por los presos políticos encarcelados por el gobierno militar, la contaminación atmosférica, la deshumanización del trabajo mecanicista o las fundadas esperanzas en un futuro más justo. La presentación de imágenes al margen del objetivo exclusivamente político, demuestra el desvío que se ha producido respecto a los mensajes ideológicos de hace algunos años. No hay duda de que la desactivación de la confrontación política después del plebiscito de 1988 contribuyó a mitigar el mensaje contestatario.

El mural urbano ha sido un fenómeno plástico bastante silenciado por los estudiosos del arte y por los medios de comunicación debido a una subestimación basada en la idea de que no es el resultado de un trabajo artístico profesional, o bien porque se le considera panfletario, expresión lapidaria para descalificarlo radicalmente. No se considera que estos trabajos tienen una relación conflictiva con lo que se denomina «arte culto», porque son el resultado de una apropiación peculiar de los sistemas de representación realizados por personas que, en su mayoría, no son artistas en el sentido habitual del término. Podríamos decir que el mural de las brigadas es el resultado de una apropiación desigual —de aparente inferioridad— del capital pictórico, a partir de las propias condiciones materiales de producción de sus ejecutores, quienes proponen un mundo simbólico que se vincula con mucha naturalidad con sus experiencias cotidianas y con la modalidad de vida de los grupos populares de la sociedad chilena. Aprovechan los signos visuales de la cultura de masas para reciclarlos en función de las inquietudes y esperanzas del pueblo.

El mural urbano propone una escritura visual a la que se accede con facilidad, no sólo por la simplicidad de su iconografía y composición, sino que también por su accesibilidad espacial al ocupar soportes callejeros de fácil encuentro vehicular y peatonal. El mural no presenta las limitaciones que tienen los espacios artísticos establecidos.



Ernesto Banderas:
Angelus.
(Técnica mixta sobre papel. 1989)

4. La Moneda en llamas

El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 repercutió en todo el mecanismo de funcionamiento normal de la actividad artística. Este acontecimiento que afectó de manera tan dramática a toda la nación, provocó profunda conmoción en el ámbito del arte. Se produjo la parálisis del circuito y se inmovilizó la capacidad creativa. El espectáculo vivido fue estremecedor y durante mucho tiempo la sede de gobierno, el Palacio de La Moneda, bombardeado e incendiado, fue el símbolo de un país cuya institucionalidad democrática había sido reducida a escombros.

En los años posteriores al golpe, en la medida en que los artistas se recuperaban de esta experiencia traumática, emergieron dos orientaciones estéticas fundamentales que se expresaron en sendas propuestas visuales: una, que podríamos denominar estética de la expiación, surgió de la conciencia de culpa colectiva por la pérdida de los valores democráticos; la otra, que podríamos designar como una estética del escombro, nació de las reflexiones y juicios que provocaba la contemplación del espacio democrático arrasado.

Ambas estéticas no aparecieron sólo por las experiencias inéditas de un entorno cambiado, extraño, que se tornaba más y más maniqueo al dividir a los chilenos en buenos y malos. Surgieron también por la reflexión crítica a que se sometió el lenguaje del arte, prolongando el trabajo de los informalistas y artistas objetuales de los años sesenta. Pero con una diferencia. Si antes las orientaciones artísticas habían estado presididas por el discurso político reivindicacionista —redentorista en algunos casos— ahora era el fruto de un pensamiento y de una mirada desesperada, pesimista y acongojada.

5. Revisión crítica y subversión

El arte posterior al golpe asumió críticamente la propia historicidad del arte chileno e, implícitamente, revisó la historia nacional. Centró su investigación en el análisis de los sistemas de producción artísticos heredados y los relacionó con el cuerpo social, tematizándolos en la tensión perturbadora entre el poder y la impotencia; la represión y el miedo; la prepotencia y la desvalidez; el sentimiento de posesión y la seguridad psicológica que otorga, y el sentimiento de indigencia acompañado por la inseguridad y la frustración.

Los artistas que adoptaron esta actitud crítica y revisora tuvieron que arrancar los materiales lingüísticos en uso del contexto en que realizaban su función y recibían su significado. Porque en países como el nuestro, receptores de paradigmas artísticos, ha sido frecuente considerar el movimiento que se transfiere o traspasa como dotado ya de un sentido que proporciona el criterio de asimilación y, a la vez, de legitimación. En estas circunstancias, el artista queda inexorablemente atrapado por un lenguaje de sentido único.

En los años setenta algunos artistas se comprometieron con una toma de conciencia histórica, o mejor hicieron suya una valencia crítica fundamental basada en un juicio sobre las condiciones históricas de su entorno. Establecieron estrecha relación entre la materialidad de la obra y la realidad social. En este sentido, lo social y lo político pasaron a ser partes constitutivas de las obras, incorporándose como referentes esenciales del discurso visual.

No fue sólo una crítica a la convención artística establecida mediante una revisión puramente formal del lenguaje en uso. Tampoco se trató de una crítica a la proceden-



Enrique Matthen:
Las vacaciones de Caperucita Roja.
(1982)

cia de los recursos lingüísticos y a su vigencia histórica para desplazarlos por procedimientos autóctonos destinados a una supuesta reivindicación nacional. La estrategia de las propuestas se basó, a mi juicio, en un proceso recontextualizador, en un desarrollo interior y diferente de los conceptos y recursos transferidos, rechazando la mera reproducción de un sentido dado. Este proceso implicó rearticular el lenguaje recibido en términos tales que permitiera una relación inteligible y vital con el mundo del artista, lo que suponía su inserción en un marco de referencias distinto a aquel que lo constituyó originalmente como significativo.

Los artistas que se orientaron por esta instancia autocrítica del arte chileno, dentro de la estructura social en que se daba y en un marco político autoritario, tuvieron que repensar el proceso artístico en su totalidad para reubicarlo en una situación de vida signada por la pérdida de valores democráticos compartidos, la violación de los derechos humanos, la represión y la censura sobre la disidencia política.

El artista perdió la confianza en el circuito artístico que lo había acompañado tanto en su aprendizaje como en la generación de sus propias obras. Consideró que esta herencia era incompatible con el miedo, la inseguridad, el riesgo y la incertidumbre en que vivía. Entendió que no podía seguir trabajando con los cometidos tradicionales del arte chileno que se habían desarrollado y perdurado en un marco de estabilidad cultural que ahora ya no existía.

Estos artistas se descolgaron del muro y del pedestal. Algunos pusieron en práctica procesos basados en el propio cuerpo como soporte de significación autobiográfica; otros utilizaron el espacio urbano y resemantizaron los objetos cotidianos o usaron prioritariamente los recursos de la gráfica y emplearon la fotografía. Cualquiera que haya sido la estrategia adoptada siempre recurrieron al cuerpo social como referente esencial de significación artística.

Todas estas propuestas visuales no fueron elaboradas como un todo orgánico, sino que aparecieron montadas sobre fragmentos que rescataban y analizaban el carácter fragmentado de nuestro arte, para poner de manifiesto la desarticulación del cuerpo social y de la institucionalidad política. Al mismo tiempo había clara conciencia del

Eduardo Garreaud:
Nosturno Mishima 2.
(1989)

descalce artístico, del gesto reflejo de la mímesis, del carácter dependiente de la producción nacional, de la insuficiencia del circuito interno para hacerse presente en el mercado mundial, de caja de resonancia tardía de las voces internacionales. Lo que hizo el artista fue tematizar todos estos referentes, vaciando los signos de los significados establecidos por el discurso internacional y atribuyéndose el derecho a otorgarles nuevos significados en un proceso constante de recambios semánticos, al mismo tiempo que rearticulaba en otra sintaxis los significantes empleados.

Cuando aparecieron estos trabajos —entre 1977 y 1982— el país vivía una etapa económica iluminada por el modelo neoliberal de mercado. Durante esos años se produjo su más ortodoxa aplicación que trastornó por completo el comportamiento individual y social frente a la adquisición de bienes económicos. El principio de la libre competencia y el rol subsidiario del Estado, la disminución progresiva de los aranceles aduaneros, la oferta desmesurada de créditos internacionales (petrodólares), el tipo de cambio fijo que inmovilizó el precio del dólar durante cuatro años permitieron



un voraz consumismo. La publicidad de los medios de comunicación golpeó los ojos y oídos de cada chileno: del rico para comprar más y más y del pobre, para que accediera, por primera vez, al circuito de consumo que le había estado vedado. Las expectativas que se abrieron durante aquel período provocaron una reacción en cadena que afectó a toda la sociedad al generarse un afán de posesión y de exhibicionismo mercantil. En 1982 se terminó el delirio consumista al alzarse bruscamente el valor del dólar.

Los trabajos de arte que se originaron en este contexto proponían un discurso muy alejado de esa «realidad económica». Fue un contradiscurso que abarcó la discusión del concepto de arte y su circuito en el interior de la particular situación del país y del comportamiento ciudadano. Los artistas ampliaron los límites de sus espacios de trabajo y mientras reinó el espíritu triunfalista del régimen militar ocuparon museos, galerías, plazas y calles y, simbólicamente, todo el territorio. Evitaron las luces y los brillo es que envolvían a la ciudad en el simulacro consumista y en el maquillaje que la disfrazaba. Pero fueron obras que no tuvieron recepción masiva por el divorcio que continúa existiendo entre el arte y la población, por la dificultad de descodificar un lenguaje complejo y por la precariedad de los agentes de difusión. Sin olvidar los efectos de la censura impuesta por el oficialismo cultural.

6. La omnipresencia de la pintura

Entre tanto, la pintura y la escultura mantuvieron su presencia en el escenario nacional porque son expresiones muy arraigadas y su producción siempre se ha privilegiado en los centros universitarios de formación artística. En el transcurso del período que se analiza, ambas se han orientado, a mi juicio, por tres caminos diferentes: uno, respetuoso de la tradición, ha congelado el lenguaje del color y del volumen para proponer obras que se autoencierran en mecanismos heredados de elaboración, que no hacen nada más que proseguir un modo de hacer arte complaciente, con una clientela potencial que solicita la mayor neutralidad posible al artista y a su obra. Por cierto que esta vía cruza la historia del arte nacional y es la más requerida por el público.

Otra, ha asumido la contingencia histórica para elaborar una propuesta testimonial denunciante y protestataria, que se ha nutrido de una desusada iconografía, fruto de las dolorosas experiencias que ha dejado el régimen autoritario en la vida ciudadana: el exilio, la cárcel, los desaparecidos, la tortura, se transformaron en crispadas visiones en la imaginería artística. Metafóricamente, la bota militar como signo omnímodo ha sido sometida a múltiples representaciones por el discurso pictórico y escultórico.

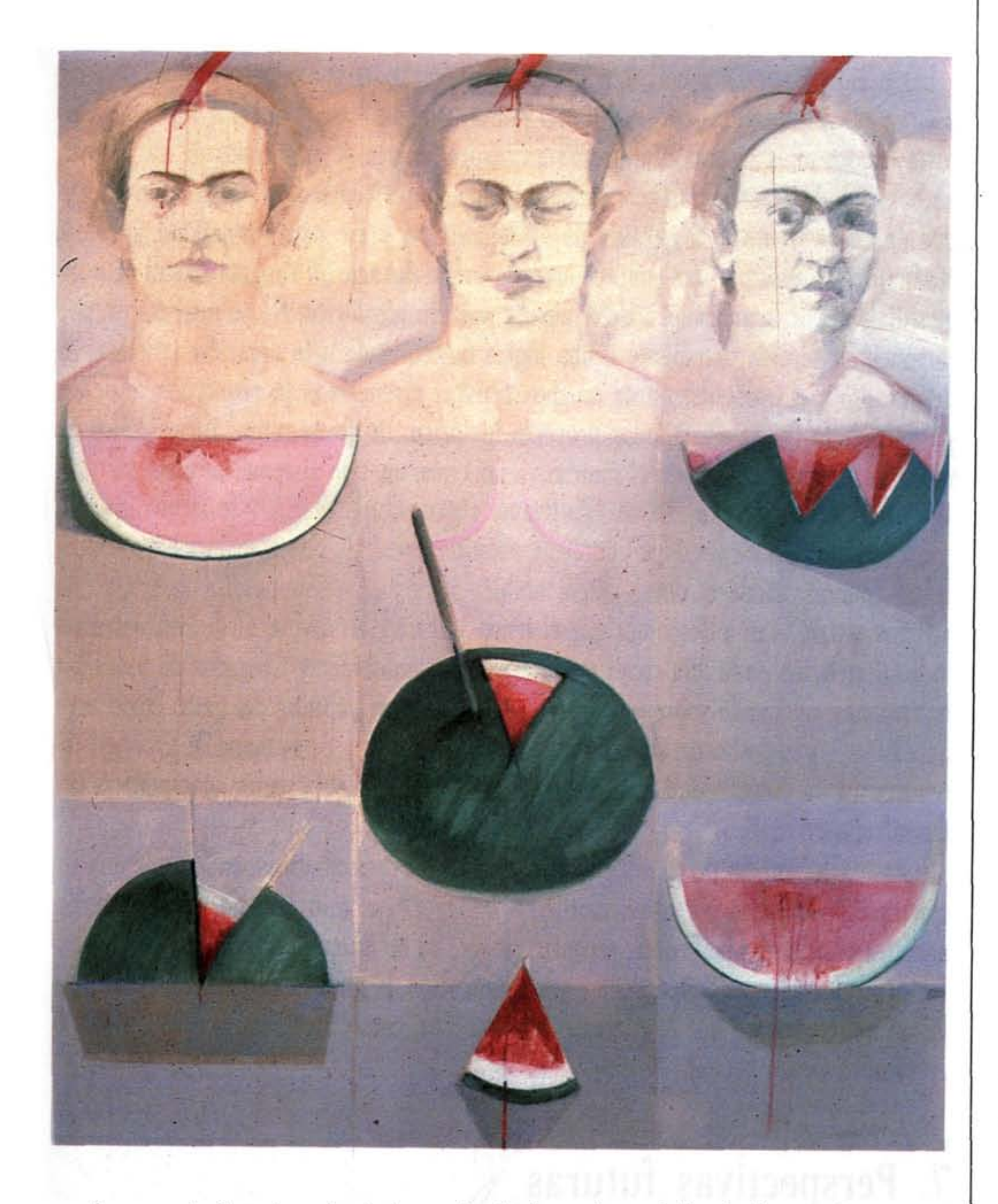
La tercera presenta dos vertientes: una de ellas, conserva la estructura lingüística que distingue e identifica a la pintura y a la escultura como tales, pero introduce un juego iconográfico renovado que surge de la vida cotidiana y que asume características irónicas o mordaces; la otra vertiente se ha generado por el examen analítico del lenguaje artístico, sobre todo de la pintura, como referente de transformación



Omar Gatica:
***(Sin título.* 1987)**

de sus significantes al reinsertarse en el contexto signado por el régimen autoritario. El pintor trabaja críticamente los medios de expresión de la pintura hasta tensionarlos al máximo y, en algunos casos, sobrepasar esa tensión máxima para incorporar significantes que no pertencen a lo que la tradición considera como específicos y propios de la pintura.

La vocación esencialmente pictórica de los artistas chilenos ha hecho que la pintura haya mantenido su protagonismo, incluso en los años de mayor efervescencia concep-



Roser Bru:
Plástica 3.
(1985)

tual con su deslizamiento hacia lenguajes (incluyendo también el video arte) que transgredieron la primacía pictórica.

En los años ochenta se acentuó el ejercicio de la pintura gracías, en cierta medida, a pintores que volvían del exilio y que llegaron acompañados de un pasado artístico reactivado con exposiciones retrospectivas, permitiendo que las nuevas promociones se encontraran por primera vez con sus obras. Por otra parte, numerosos jóvenes egresados de las escuelas universitarias de arte también han optado por la pintura.

Esta recuperación de su prestigio está vinculada, por cierto, con su nuevo protagonismo internacional fuertemente dirigido por los intereses del mercado de arte, deseoso de recuperar el poder adquisitivo del cuadro, muy disminuido frente a las propuestas conceptuales, de escasa capacidad de comercialización por su carga ideacional o por su propia fragilidad como objetos materiales.

Las promociones que emergen en la década del ochenta no conocieron otro sistema político que el aplicado por el gobierno militar. Para ellas, los anhelos reivindicacionistas de los años sesenta o el programa revolucionario de comienzos de los setenta no habían sido experiencias conocidas ni menos aún, vivenciadas. Se sintieron liberados de culpa frente a la pérdida de la democracia y su institucionalidad jurídica. No fueron atraídos por una concepción progresista del arte (ni vanguardias ni neovanguardias) ni por la adhesión a determinada postura ideológica. No se interesaron por imponer un sentido dominante o una lógica determinada a la creación artística. El desencanto y el escepticismo de muchos artistas jóvenes son la consecuencia de su pérdida de fe frente a cualquier proyecto histórico. Un joven pintor dirá: «Miles de millones de jóvenes de todo el mundo ya no creen en este sistema, ni en el de más allá ni en el de más acá. Yo, artista lejano, confiando en el exilio de la civilización, trato de pintar en medio de un ambiente absurdo, donde lo que el artista hace importa un comino, donde el dolor ajeno también importa un rábano»[4].

Estos artistas van a descomprimir el tenso ambiente en que se vivía; concentraron toda su atención en la tela como único espacio desinhibidor y liberador de todas las represiones, aplicando sobre ella una especie de *action painting* del gesto como acto impulsivo, como desborde incontrolable de la pincelada y de la mancha. Emergió intensamente la subjetividad y se llegó, en ocasiones, al solipsismo acompañado del desenfreno cromático.

Esta revalorización de la subjetividad y de las fuerzas emotivas, constituye una recuperación —aunque por otros motivos— del repliegue a lo privado en la tradición artística chilena e, igualmente, reconfirma la falta de interés por el discurso teórico. En su autosuficiencia como proceso y comunicación, la pintura pareciera no necesitar de un marco teórico que la comente o la anticipe, como tampoco que sea condición epistémica de su acción.

7. Perspectivas futuras

La recuperación de la democracia abre, sin duda, esperanzas a las artes visuales, las que podrán transitar por el camino de la la libertad de pensamiento y de expresión en el interior de un sistema político que vuelve a asegurar el irrestricto respeto a los derechos humanos.

El restablecimiento de la democracia abre buenas perspectivas para el reencuentro con el arte latinoamericano y también con el arte europeo y norteamericano, prácticamente ausentes durante estos dieciséis años. Chile fue un país clausurado durante todo este tiempo y el intercambio internacional fue mínimo. Necesitamos con urgencia ese intercambio como estímulo, confrontación y crítica.

Se abre también la invitación a repensar el arte que se hizo durante el gobierno militar. En un medio sumamente hostil a la creatividad, a la reflexión crítica, a pen-

[4] *Benmayor Samy.* Investigación sobre la pintura del renacimiento o el renacimiento de la pintura. *Memoria para optar al grado de Licenciado en Arte. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, 1982.*





Roser Bru:
Frida Kahlo.
(Grabado)

sar de otra manera, el artista produjo los anticuerpos para oponerse a la homogeneización cultural y al autoritarismo de la verdad excluyente.

No obstante, mi optimismo es muy moderado en cuanto a la posibilidad de extensión social de las expresiones artísticas. Estas han tenido y tienen un circuito distribuidor totalmente insuficiente. Las urgencias económicas de sobrevivencia obligan a utilizar los recursos en la satisfacción de necesidades básicas y se posterga para otra ocasión (que nunca se produce) la satisfacción de valores culturales. Tampoco me parece que haya clara conciencia en los dirigentes políticos de la importancia de dichos valores en la sociedad: el discurso político no les concede atención preferente, olvidando que detrás del subdesarrollo económico se esconde un inquietante subdesarrollo cultural que muchas veces es causa más que consecuencia del primero.

Mi moderado optimismo no me permite arribar a un triunfalismo estético. No fuimos ni somos sujetos de la historia del arte. La escasísima tribuna internacional que nos dieron ayer fue más bien por solidaridad humana frente a nuestras catástrofes (*Chile Vive*, Madrid 1987 o *Cirugía Plástica*, Berlín 1989) o, como hoy, por la alegría compartida de haberlas superado.

Milan Ivelic





El cine chileno durante los años de la dictadura

Cuando en septiembre de 1973 se produce en Chile el golpe de Estado que derriba el régimen de Salvador Allende, el cataclismo demuele no sólo las estructuras políticas: afecta también, de modo profundo, la vida cultural. Nada en este terreno se sustrae a sus efectos devastadores. El impacto mayor lo recibe la educación, en particular las universidades, que son intervenidas directamente, lo que acarrea de inmediato, aparte las consecuencias propiamente académicas, la destrucción o mutilación de la extensa labor que éstas desarollaban en diversos campos de la creación artística. Una pesada lápida cae sobre el quehacer cultural y una legión de creadores abandona compulsiva o voluntariamente el país. El trabajo cinematográfico no sólo no escapa a este fenómeno sino, peor aún, es posiblemente —por razones que explicaremos más adelante— una de las áreas que resultan más seriamente dañadas.

1

El cine chileno no era en ese instante una actividad sin historia, algo que hubiera nacido de la víspera del pronunciamiento militar o poco antes. Si nos atenemos a la fecha en que se filmó la primera película hecha en el país, habían transcurrido entonces un poco más de setenta años.

Setenta años de desarrollo desigual, con altos y bajos, seguramente más de estos últimos que de los primeros, pero que no pueden con todo dejar de evocarse si se quiere establecer mejor la significación de una actividad que vive un vaivén constante entre el apogeo de la Unidad Popular para mostrar, al cabo de un tiempo, los signos de una probable resurrección.

El desarrollo de la historia de estas décadas se ve mejor si lo fijamos en cuatro períodos bastante precisos. El primero corresponde a la época del cine mudo, y transcurre entre 1902, año en que se proyecta en la sala Odeón de Valparaíso el cortome-



Valeria Sarmiento: Un fotograma de *Mi boda contigo*

traje documental *Un ejercicio general de bomberos,* y 1929, cuando Jorge Délano (Coke), conocido hasta entonces como caricaturista político, realiza *La calle del ensueño,* el primer film sonoro del cine chileno y también, según algunos, del cine sudamericano. En esta etapa se vive un extraño auge en la producción cinematográfica. Según una investigadora destacada del tema[1], hubo años —1925, por ejemplo— en que se filmaron 15 largometrajes, que es la cifra más alta que se haya alcanzado en cualquier período de la historia del cine chileno. Otro dato decidor: entre 1910 y 1931 se realizan en el país 78 films. ¿Qué queda de todo eso? Apenas unos pocos metros de celuloide, fragmentos de muchos títulos dispersos, una abundante información que no es posible confirmar, y una película que terminó por convertirse en emblemática: *El húsar de la muerte,* producida, dirigida e interpretada en 1925 por el actor teatral Pedro Sienna en torno a la mítica figura del guerrillero de la Independencia Manuel Rodríguez.

El segundo período es el del nacimiento y expansión del cine sonoro. Comienza en la fecha ya indicada y se prolonga durante treinta años, tres largas décadas que no dejan, sin embargo, huellas significativas. Domina un cine proclive al efecto fácil, en que se alternan la comedia sensiblera, el infaltable estereotipo rural y la historia humorística de corte más o menos populista. El hecho culminante lo marca la fundación, en 1942, de los estudios Chile Films, tentativa del gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda, abanderado del Frente Popular, por lograr que el cine se ponga en el mismo pie de progreso que viven la literatura y otras bellas artes. Pero la iniciativa fracasa. Faltaban cuadros técnicos preparados, pero sobre todo no había claridad en cuanto al propósito cultural: qué cine era el que Chile necesitaba y podía producir y dónde y cómo hallar los medios creativos necesarios para implementarlo.

[1] *Alicia Vega,* Revisión del cine chileno, *Edit. Aconcagua-CENECA, Santiago, 1979.*



La tercera etapa se abre —cerrando la anterior— en 1959 con la fundación del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Nace con él un nuevo cine documental, obra ante todo de su director Sergio Bravo, y es además el propio centro el que ayuda al lanzamiento de algunos de los cineastas que luego le darán su perfil y carácter al período. Se produce un acontecimiento capital: la realización en 1967, en la ciudad de Viña del Mar, del Primer Festival de Cine Latinoamericano, que congrega a nombres sobresalientes de diversos países (Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, entre otros) y reúne a la docena de chilenos que cuentan de verdad en la creación cinematográfica nacional. Dos años después se hace un segundo festival y en él se exhiben *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz y *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, que con *Caliche sangriento* de Helvio Soto presentada poco después, dan nacimiento a lo que termina por llamarse Nuevo Cine Chileno.

El período se cierra con los tres años de la Unidad Popular, tiempo muy breve pero apretado e intenso, cuya principal particularidad, más que la de la produción propiamente tal de films es la de haber incubado a un contingente muy amplio de cineastas y técnicos que en su mayor parte se expresarán en el trabajo desarrollado en los años que vienen. El golpe militar irrumpe brutalmente en la vida chilena en 1973 y ya nada, como se sabe, vuelve a ser igual. Para los efectos de nuestro tema, nace el período que bien podemos llamar «cine chileno de los años de la dictadura».

2

El advenimiento de la dictadura militar está asociado en el dominio cultural a hechos sobradamente conocidos: las prisiones y los destierros, las prohibiciones, el sometimiento del arte y diversas disciplinas humanísticas a la proscripción, el vacío o la sospecha. Las cámaras fotográficas recogen esos días una escena que da la vuelta al mundo: grupos de soldados quemando libros. Ocurre un hecho horrendo y hasta incoherente que marca más los propósitos de intimidación que los probables planes de destrucción y control del quehacer cultural: el asesinato del cantautor Víctor Jara.

Contra el cine se produce un atentado concreto inmediato: al asalto el mismo día del golpe a los estudios de Chile Films —que habían renacido como gran centro de producción y animación del cine chileno en los años del gobierno democristiano de Eduardo Frei, papel que continuó jugando durante la Unidad Popular[2]— donde la tropa destroza laboratorios y muchas otras instalaciones, y se aplica concienzudamente durante tres días a la tarea de quemar miles de metros de película, todo lo que supuestamente pudiera oler a progresismo o izquierdismo, aunque a la pira fueron a la larga a parar los negativos de la mayoría de las películas de ficción producidas en Chile, más todos los documentales y noticiarios filmados desde el año 45 en adelante[3].

[2] *V. mi libro* Plano secuencia de la memoria de Chile. 25 años de cine chileno (1960-1985). *(Edic. del Litoral, Madrid-Santiago, 1988), en particular los capítulos «Los años de la Unidad Popular» y «Patricio Guzmán: en el cine de Allende».*

[3] *Hay un testimonio pormenorizado de este asombroso incidente, de Marcos Llona, técnico de Chile Films que estuvo presente durante el asalto. Aparece en el libro* El estadio, *de Sergio Villegas (Edito. Cartago, Buenos Aires, 1974).*

Empieza así, con este dramático atentado, un período que algunos han definido con un remoquete que hace fortuna: el *apagón cultural*[4] y que en el caso del cine se traduce en un decaimiento que hace que éste sea, de todas las manifestaciones culturales nacionales, la que resulta más afectada. Finalizada, hoy, la dictadura, no ha vuelto a poner en pie una industria cinematográfica verdadera, y la producción —que descansa sólo en el esfuerzo individual independiente— no ha podido alcanzar los niveles que había en los años de la Unidad Popular y se ha visto retrotraída a las condiciones de pobreza y sobresalto de períodos muy anteriores.

El proceso de desmantelamiento del cine chileno ha sido examinado por María de la Luz Hurtado[5], quien ha analizado detenidamente los factores que concurrieron en él y aún ha periodizado las etapas vividas en los primeros diez años de la dictadura militar. La primera de ellas, calificada como de «desarticulación» corresponde a los años 1973 y 77, en que se produce «la virtual desaparición de la producción cinematográfica argumental y documental». Los principales factores concurrentes son, por una parte, de orden institucional; se produce el cierre de los órganos ligados al Estado o a las universidades en los que, hasta antes de septiembre de 1973, descansaban los mecanismos responsables de la vida cinematográfica del país. En primer lugar, Chile Films, que pasa a depender en lo sucesivo del canal nacional de televisión, órgano cultural privilegiado del nuevo régimen. Se clausuran, enseguida, los departamentos de cine de las universidades de Chile y Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago.

Concurre además un factor de orden legal: la derogación de la ley dictada durante el gobierno de Frei que preveía normas de protección al cine nacional. Como esta ley no se reemplaza por ningún cuerpo de disposiciones que contemple alguna forma de ayuda a la producción de películas, desaparece para el productor independiente toda posibilidad de desarrollar su trabajo.

Está también el problema de la censura y en particular el de la autocensura, que no sólo no se remedia con los años sino que incluso se torna en algunos casos más estricta, porque «tras el auge de producción y exhibición de audiovisuales alternativos iniciado en 1982, se promulga una disposición legal que obliga a todo audiovisual a ser autorizado por la censura cinematográfica, aun cuando no sea exhibido en circuito comercial». Recuérdese que en una fecha tan reciente como junio de 1988, el gobierno prohibe el film *Imagen latente*, largometraje argumental de Pablo Perelman, que hasta la fecha en que escribimos este artículo nunca se ha mostrado públicamente en Chile[6].

Factor esencial del desmantelamiento fue, finalmente, el éxodo masivo de la gente que trabajaba en cine (realizadores, intérpretes, camarógrafos, técnicos en todos los dominios), que en su mayor parte se había identificado con el régimen de la Unidad Popular. Varios de ellos caen en prisión después del golpe de Estado, alguno, incluso, desaparece[7] y la gran mayoría ve completamente bloqueadas sus posibilidades de trabajo. Algunos se exiliaron voluntariamente y otros tuvieron que hacerlo pidiendo asilo

[4] *El término fue acuñado en 1976 por el diario oficialista* El Mercurio *en una crónica que analizaba el grave deterioro cultural que empezaba a advertirse en amplias capas de la población adolescente. Por extensión pasó a emplearse para definir de un modo que resultaba bastante exacto el clima depresivo que el país vivía en múltiples áreas de la vida artística y cultural.*

[5] La industria cinematográfica en Chile. Límites y posibilidades de su democratización. *CENECA, Santiago, 1985.*

[6] *La censura afecta en primer lugar, como es natural, a la producción nacional (recuérdese, por ejemplo, la prohibición de* Tres tristes tigres *de Raúl Ruiz) pero alcanza también, de modo muy grave, a la producción extranjera.*

El Consejo de Calificación Cinematográfica rechaza en un período de once años un total de 345 largometrajes (M. L. Hurtado, op. cit., *p. 66). Citemos, a título de curiosidad, algunos de los títulos prohibidos:* La conversación, *de Ford Coppola;* El conformista, *de Bertolucci;* ¿Dónde está mi hija?, *de Paul Schrader;* 1789, *de Ariadne Mnouchkine;* La china, *de Jean Luc Godard; etc. (V. José Rompan, «La década oscura» en* Apsi, *10-IV-84).*

[7] *Nunca apareció, en efecto, Jorge Müller, detenido en noviembre de 1974. Fue, como se sabe, camarógrafo de* La batalla de Chile, *la memorable trilogía documental de Patricio Guzmán.*



en diferentes embajadas extranjeras. Las consecuencias no son difíciles de imaginar: en Chile el trabajo cinematográfico cayó virtualmente a cero, mientras que en una veintena de países se desarrollaba el vigoroso movimiento que se conoce con el nombre de *cine chileno del exilio,* tema que no es materia de este trabajo[8].

Hacia 1978 se produce lo que Hurtado denomina «la recomposición» del cine nacional, fenómeno que se traduce en una reactivación del trabajo cinematográfico con una triple característica: la producción tradicional —cine documental y argumental— se ve drásticamente reemplazada por el *spot* publicitario; se introduce masivamente el vídeo como soporte dominante de la imagen audiovisual, y cobra un desarrollo inusitado la actividad privada.

La clave de toda esta situación descansa en la preponderancia que en este período adquiere la televisión nacional, que pasa a ser el medio de comunicación privilegiado y principalísimo del régimen.

Los diversos canales y en particular el Canal Nacional se transforman «en un frente más del sistema libremercadista de los Chicago Boys», es decir que están obligados a procurarse su propio financiamiento. Éste, naturalmente, no puede hallarse en otra parte que en la publicidad comercial, que pasa a transformarse en esta forma, en «la base vital de sustentación del sistema televisivo nacional»[9].

La publicidad alcanza un desarrollo no sólo incomparable con cualquier otro período anterior de la historia de la televisión local, sino que supera, incluso, los niveles mundiales, en cuanto al porcentaje que representa en relación con el total de publicidad realizada por el conjunto de los soportes existentes, cualquiera que sea su naturaleza[10].

Este auge abre, a partir de 1978, una posibilidad de trabajo para los cineastas que no han abandonado el país y que no han renunciado a la idea de continuar trabajando en el oficio. Se «reconvierten», transformándose en profesionales del cine publicitario. Haciendo publicidad no sólo subsisten ellos, sino que, además, se forman los nuevos cineastas.

Con el desarrollo de la publicidad surge una gran cantidad de productores narrativos, muchos de los cuales, al cabo de un tiempo, hacen ya su trabajo apoyándose en instalaciones propias. El país llega a disponer de una capacidad instalada de equipos cinematográficos de una cuantía sin paralelo con cualquier otro período anterior. En 1984 existen en Santiago 57 agencias productoras de cine y vídeo, y la mayoría de ellas disponen de sus propios equipos, tecnológicamente modernos, dotados de los más sofisticados sistemas computarizados, capaces de realizar todas, las principales o algunas de las etapas de la filmación, procesamiento, montaje y sincronización de sonidos de las películas, tanto para el cine como para el vídeo. Llegan al país las primeras cámaras Arri 111, y hacia el final de 1989 se han adquirido diecisiete moviolas nuevas, y en el país funcionan 18 estudios de filmación[11].

Todo lo anterior configura un cuadro en el que la realidad dominante, al cabo de un tiempo, es la presencia del vídeo como soporte mayoritario abrumador de lo que es hoy el arte audiovisual chileno.

[8] *En mi libro ya citado el tema se trata abundantemente. Ver, sobre todo, los capítulos «Miguel Littin: la apertura latinoamericana», «Raúl Ruiz: un cine sin fronteras» y «Los años del exilio».*

[9] *María José Luque y Fernando Paulsen, «El poder del telespectador democrático», en* Análisis, *20-26 mayo 1986.*

[10] *La inversión publicitaria en TV representaba en Chile, en 1980, el 43,3% del gasto publicitario total, mientrtas que en Latinoamérica es del 35,9 y en Europa del 12,8% (Hurtado,* op. cit. *p. 18).*

[11] *V. Hurtado,* op. cit., *pp. 20-21 y «El cine de los 80: éxitos y fracasos de una década», artículo de María José Luque en revista* Cine *n°. 36, Santiago, nov.-dic. 1989.*

Hay que decir que, aunque el fenómeno se ha producido en Chile con características propias y por razones específicamente locales, no es el único país donde se manifiesta. Es algo que se da, desde luego, en las naciones menos desarrolladas como una suerte de expresión de «cine imperfecto» (no previsto por García Espinosa, inventor del término) compatible con la pobreza de recursos de esos pueblos, pero además, empieza a mostrarse de modo universal como una seria alternativa posible a las técnicas tradicionales del trabajo cinematográfico.

> El vídeo entró en el cine con la aceptación de muchos y la indiferencia o rechazo de otros. Para bien o para mal, el vídeo es hoy elemento que forma parte de la industria cinematográfica, como ha sucedido o sucederá con otras tecnologías informativas surgidas en las últimas décadas del siglo veinte[12].

Como quiera que sea, afrontando infinitas dificultades, ha habido en los años de la dictadura cineastas que no han renunciado a hacer cine. Uno de ellos es Silvio Caiozzi, camarógrafo connotado y director de fotografía de las principales películas de Helvio Soto, de *Palomita Blanca* de Raúl Ruiz y de *Estado de sitio* de Costa Gavras. En 1974, en uno de los años en que la depresión cultural alcanza una de sus simas más profundas, presenta un largometraje argumental, *A la sombra del sol*, realizado en colaboración con Pablo Perelman.

El lustro siguiente será la travesía del desierto del cine chileno. En todo ese período no se produce ni un solo largometraje. Habrá que esperar hasta 1979, en que aparece —junto con un film de Cristián Sánchez que nunca será exhibido en circuito comercial— la segunda película de Caiozzi, *Julio comienza en Julio*, que obtiene un notable éxito de público. Realizada con sentido del oficio, muestra claros aciertos en la ambientación y el desempeño de los actores y actrices. Caiozzi reunió un plantel sobresaliente de intérpretes: entre otros Jaime Vadell, Luis Alarcón, Scholomit Baytelman, Tennyson Ferrada, Marión Soto, Ana González, Delfina Guzmán, Nissim Sharim, José Manuel Salcedo, Felipe Rabat. Resaltan también la buena calidad de la música de Luis Advis y la fotografía de Nelson Fuentes.

Julio comienza en Julio cuenta las vicisitudes de un terrateniente enfrentado a la educación de su primogénito. Situada en el Chile rural anterior al año 20, muchos han creído ver en la historia una tentativa de crítica social de las clases pudientes, lo que no deja de ser una audacia para una producción chilena del período inicial de la dictadura.

La película obtuvo, como era natural, diversos premios locales. Fue galardonada, además, en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, y ha sido mostrada en diversos países, incluida la televisión, como España.

Caiozzi es uno de los ejemplos que ilustra la situación del cineasta chileno que se ve obligado, si es que insiste en mantenerse dentro de la profesión, a trabajar en cine publicitario en donde llega a obtener algunas distinciones internacionales importantes, como ocurre con *El indio* en Cannes, en 1986. Pero él no renuncia a su

[12] *En nota de presentación de* Vídeo, cultura nacional y subdesarrollo *(varios autores). Ponencias presentadas en el VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre, 1984. Filmoteca de la UNAM, México, 1985.*



oficio mayor, y reúne durante años, haciendo *spots* publicitarios, el dinero necesario para filmar *Julio comienza en Julio.*

La buena acogida de su película no cambia nada en cuanto a sus posibilidades posteriores como cineasta. «No hay cine en Chile» declara en forma cortante y amarga en una entrevista: «que salga una película cada cierta cantidad de años no significa nada. Son esfuerzos aislados y no se puede hablar de cinematografía»[13]. Más recientemente sus opiniones son más matizadas, y con la llegada de la democracia se suma a quienes sueñan con el dictado de una ley que restablezca los apoyos otrora existentes al cine chileno. «Queremos promover —dice— una ley que genere condiciones para que el cine de largometraje no sea un mal negocio. Chile nunca será un Hollywood, pero sí debiera tener por lo menos una producción de cinco a seis películas al año»[14].

Mientras tanto completa el trabajo (mezcla y música) necesario para dar por terminada una película argumental que filmó entre 1982 y 1984. Está basada en un obra de José Donoso y el título, que originalmente era *Historia de un roble solo*, es ahora *La luna en el espejo.*

Los otros cineastas importantes de los primeros años de la dictadura son Luis Cristián Sánchez y Carlos Flores del Pino.

Sánchez es, seguramente, de este período, el más interesante de los realizadores chilenos que trabajan en el interior del país. Es aquel cuyo trabajo se acerca más a la idea de lo que hoy se denomina «cine de autor». Su caso se presenta «como un modelo de tenacidad, persistencia y vocación que van más allá de todo cálculo o búsqueda del éxito fácil». Trabaja únicamente en torno a historias propias, y su principal característica es la búsqueda de un lenguaje personal, y el mostrarse como «un explorador de nuevas formas del discurso fílmico, alérgico a las convenciones del relato tradicional y a los tópicos del cine de consumo»[15].

Se declara muy influido por Buñuel y Raúl Ruiz. Fue el español quien marcó su primer trabajo, *El que se ríe se va al cuartel,* hecho mientras todavía estudiaba en la Escuela de Artes de la Comunicación, en 1972. Por esa misma fecha empezó otra película, *Escuchando a Godoy,* que nunca terminó y que fue —según declara— un producto directo de la influencia de Raúl Ruiz. Después hizo una tesis para graduarse en la escuela, *Vías paralelas,* en correalización con Sergio Navarro. Eso fue en 1974, pero como todas sus películas, jamás ha sido exhibida en circuito comercial. Está condenado, al parecer, a mostrar su trabajo únicamente en circuitos paralelos alternativos, como salas de cine-arte. Así ha ocurrido también con *El zapato chino* (1979) y *Los deseos concebidos* (1982) y, desde luego, con su trabajo en video —que tampoco ha podido eludir— *El último round* (1983). *El cumplimiento del deseo,* su último largometraje, fue terminado en 1985 pero sigue aún sin estrenarse.

El zapato chino fue filmada en cuatro meses en 1976, pero Sánchez tardó tres años en poder terminarla, lo que es un buen ejemplo de la dificultades de este período. Historia con acentos kafkianos, se exhibió en el país en círculos restringidos aunque con cierto éxito. «Había mucho entusiasmo —dice el realizador— en alguna gente por ver cine chileno»[16].

[13] *«Cine chileno en cámara lenta», Revista del Domingo de* El Mercurio, *Santiago, 7-II-82.*

[14] *Entrevista con la revista* Cine *nº. 35, Santiago, set.-oct. 1989.*

[15] *José Guzmán, «El cumplimiento del deseo», revista* Apsi, *Santiago, 9-22 set. 1985.*

[16] *Óscar Zambrano, «El cine que se hace en Chile. Conversación con Cristián Sánchez», revista* Araucaria de Chile *nº. 28, Madrid, 1984, pp. 107-116.*

Los deseos concebidos contó con más recursos, y tuvo también posibilidades más amplias de público, dentro de la modestia que significaba, de todos modos, el que sólo haya sido proyectada en una sala universitaria. La censura fue bastante estricta: la autorizó sólo para mayores de veintiún años, con lo que dejó automáticamente al margen a un público al que el cineasta justamente quería llegar. Porque la película está ambientada en la escuela media chilena y la mayoría de sus intérpretes son precisamente adolescentes.

El zapato chino y *Los deseos concebidos* han sido exhibidas en diversos festivales de cine y esta última, en particular, llamó la atención de la crítica en el Festival de Berlín.

Una buena y lúcida definición de su cine la da el propio Sánchez, en respuesta a una pregunta que alude al carácter «metafórico» de sus películas: «Yo no podría saltarme el proceso histórico que he vivido en Chile. Esa experiencia me ha obligado a reelaborar mi lenguaje, a buscar una manera de decir las cosas. Lo metafórico se da frente a una barrera, más sutiles son las formas de transgresión. Y eso obliga a un mayor esfuerzo creativo, de concentración del material, de evitar lo anecdótico y de buscar una síntesis mayor de lo que uno plantea. Y así se va acercando a la metáfora. Ahora, yo no sé si eso es producto de una situación histórica dada, o si es también una tendencia personal. Creo que son las dos cosas, que se complementan y no se excluyen» (Zambrano, p. 113). La respuesta ilumina evidentemente no sólo un problema de «tendencia personal» sino mucho del conjunto del trabajo artístico de los primeros años de la dictadura.

A diferencia de los cineastas precedentes, Carlos Flores había ya trabajado como realizador antes del golpe de Estado[17] Hizo en 1969 conjuntamente con Guillermo Cahn, *Casa o mierda,* inscrita en la más extrema línea del cine militante y un año después otro documento, *Netuayin Mapu.* Realizó también *Descomedidos y chascones,* un trepidante cortometraje sobre aspectos de la vida de los jóvenes, que —según cuenta él— debía estrenarse en el teatro Bandera el mismo 11 de septiembre de 1973. Como Caiozzi, se dedicó a la publicidad y entre tanto procuraba juntar dinero y afinar las ideas para el momento en que pudiera concentrarse en la filmación de una película. Ha hecho así durante estos años, dos películas que no carecen de interés: *Pepe Donoso* y *El Charles Bronson chileno (Idénticamente iguales).* La primera es un mediometraje (1977) en que el escritor chileno habla de los aspectos claves de su vida y de su temática literaria, a cuya evocación se enfrenta en el encuentro con algunos de los elementos en que se ha apoyado su inspiración: su casa, algunos barrios, su padre, su nana Teresa Vergara. *El Charles Bronson* (1984) es un largometraje construido alrededor de un tema que inquieta obsesivamente a su realizador: «La manía chilena de la copia, de querer ser "parecido a", tic sociocultural siempre de moda» y que Flores desarrolla a partir de la encuesta realizada con un chileno que es la réplica física bastante exacta del actor norteamericano. En su realización tropezó con tales dificultades, que demoró años en terminarla, hasta el punto de que el film empezó en alguna época a ser una suerte de leyenda de nuestra cinematografía.

[17] A Carlos Flores se le identifica en la actualidad agregándole su segundo apellido, Del Pino. Se evita de este modo la confusión posible con Carlos Flores Espinoza, que ha comenzado a realizar vídeos a partir de 1983.



Flores cuenta que pasó años trabajando la temática popular «en el sentido de construir una imagen de la clase obrera impecable, digna y epopéyica», y que finalmente hizo estas dos películas, ninguna de las cuales «tiene que ver directamente con una crítica al estado político del país»; cree sin embargo, que ambas «cumplen con un rol de cuestionamiento de un espacio cultural, que es lo que más se le puede pedir a una película». Para llegar a eso, había previamente concluido en que «lo popular» era él mismo, su padre, su hermana, su mamá, «las fotos de los abuelos en el living»[18].

4

Naturalmente, Caiozzi, Sánchez y Flores no son los únicos que hacen cine en estos años. El mismo año 74 se estrenó el largometraje argumental *Gracia y el forastero* de Sergio Riesenberg, que aunque está basada en una novela de Guillermo Blanco de cierta calidad, no tiene demasiado interés. En circuitos ajenos a la distribución comercial se han exhibido algunos cortos y medios metrajes que merece la pena recordar. Entre ellos, los de los hermanos Patricio y Juan Carlos Bustamante, *Domingo de Gloria* (1980) y *El Maule* (1982), documentales que exploran la realidad rural y geográfica; *Cachureos,* de Guillermo Cahn (1977), sobre la poesía de Nicanor Parra; *Invernadero* (1980) de Jaime Alaluf, Benjamín Galemiri y Carmen Neira; *No olvidar* (1982) de Ignacio Agüero, que recrea la sórdida historia del cementerio clandestino de Lonquén; *El Willy y la Myriam* (1983) de David Benavente, indagación sobre la caída en la marginalidad social a partir del drama de la cesantía.

De vez en cuando un realizador de derecha, que en Chile de hoy suele ser un personaje más bien raro, aparece en algún film, como Alejo Álvarez, que presenta *Como aman los chilenos,* en 1984. Se trata de una comedia «con gente bien vestida y hablando bien», según declaraciones del director al diario *Las Últimas Noticias* (23-IX-84). Al hablar de los ataques de la crítica, Álvarez se defiende diciendo textualmente: «No pueden ir estos señores críticos a sentarse y mirarla con el mismo criterio de un filme de Kafka *(sic),* Truffaut o no sé qué».

En 1986 se advierten ya lo que serán de un modo más definido —dos años más tarde— signos de un previsible y promisorio resurgimiento.

Este fenómeno de repunte nace, en verdad, en 1983, que es un año que marca un decisivo punto de inflexión en el curso de la situación política y social de Chile. Conocido como el «año de las protestas» se producen entonces una serie de cambios en la vida del país. Presionado por los acontecimientos, el gobierno se ve obligado a ceder posiciones en una serie de dominios. Se relajan ciertos controles oficiales hasta un punto en que hacia fines del año la atmósfera política y espiritual del país ya no es la misma. Han nacido los grandes conglomerados políticos de la oposición y ésta se expresa constantemente de un modo que hasta pocos meses antes no era siquiera imaginable. En la vida cultural hay hechos nuevos. Se suprime la censura de

[18] *Claudia Donoso,* Apsi, *Santiago, 12-25 enero 1987.*

libros, lo que da pie a la fundación de múltiples núcleos de edición que en los años siguientes darán origen a un «boom», pequeño, pero verdadero y eficaz, en la actividad editorial. Se fundan nuevos semanarios y éstos, más los que ya existían, empiezan a abordar con casi total desenfado cuanto tema se proponen, rompiendo la atonía que hasta entonces, durante años, había sido la nota dominante y única. Una sociedad afónica siente, de repente, que acaba de recuperar el habla.

Otro hecho importante es la tendencia al retorno entre los medios intelectuales del exilio. Vuelven al país escritores, pintores, gente de teatro, y la vida cultural del interior —que nunca, es cierto, ha dejado de manifestarse— empieza a cobrar una presencia cada vez más notoria y significativa.

Entre los cineastas el movimiento de regreso no es tan considerable, pero no por ello menos decidor. Vuelven Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, Luis Eduardo Vera, Gonzalo Justiniano. Estos dos últimos son bastante jóvenes y representan, junto con una media docena más de hombres, a quienes se formaron en el exilio como cineastas: es allí donde realizaron sus estudios, por lo general en escuelas de cierta calificación, y es allí donde hicieron sus primeras armas en el oficio. Son ellos, principalmente, además de los de su misma generación que se hicieron cineastas en el interior del país, quienes conforman el cine de los años más recientes, y quienes, probablemente, darán su perfil al cine chileno de la década final del siglo.

Entre los que se quedan en el extranjero prevalecen dos actitudes, nacidas ambas del convencimiento de que los temas hasta ese momento dominantes en el cine del exilio han terminado por agotarse: aquellos que renuncian derechamente a perseverar en una temática, la chilena, que sienten que para ellos carece cada vez más de sentido conforme se prolongan los años de ausencia del país, y aquellos otros que buscan el reencuentro con el Chile actual, tendiendo un puente con los nuevos temas, que ya no son los de 1973 o del período inmediatamente posterior. Son cineastas —Miguel Littin con *Acta General de Chile*, o Patricio Guzmán con *En nombre de Dios*— que, para lograr su propósito, regresan al país, legalmente cuando es posible o clandestinamente cuando las condiciones no permiten otra fórmula, para filmar realidades del presente. Antes que ellos, una película rodada íntegramente en el interior por un equipo que nunca ha abandonado el país, pero procesada en su etapa final de laboratorio en Francia, marca justamente el comienzo de esta temática nueva, cerrando a nuestro juicio el ciclo del llamado «cine chileno del exilio» e inaugurando, de algún modo, una etapa nueva, que se caracteriza, por un lado, por el cambio de temas en relación con la etapa anterior, y por la paulatina pero cada vez más clara abolición de las fronteras entre el cine que hacen unos y otros, dentro y fuera del país[19]. De la película se hizo un primer montaje que se proyectó en París en septiembre de 1983, ampliado con posterioridad con nuevos materiales recibidos desde Santiago. Su título, *Chile, no invoco tu nombre en vano*, no oculta su intención de rendir homenaje a Neruda, uno de los nombres emblemáticos de la cultura chilena.

[19] *V.* Plano secuencia..., *pp. 155-159 y pp. 169-171.*



Este largometraje documental es el primero que registra escenas que luego se reproducirán una y otra vez en películas sucesivas: las grandes protestas populares contra la dictadura vividas en 1983. Es el mismo tema que recogen cineastas que viven en el exilio y que ese año han vuelto al país por períodos más o menos breves. Es el caso de Angelina Vázquez, que retorna durante algunas semanas y rueda *Fragmentos de un diario inacabado* antes de que el gobierno decida su expulsión. Otro ejemplo es el de Rodrigo Gonçalves, que abandona transitoriamente su exilio en Mozambique para hacer en Santiago dos documentales: *Así golpea la represión* y *Rebelión, ahora.*

Estos vasos comunicantes entre las dos vertientes de trabajo del cine chileno dan lugar a diversas producciones. La más importante de ellas es *Dulce Patria,* que filma íntegramente en Chile Juan Andrés Racz, el año 1985, con el apoyo de la televisión inglesa y aportes de capitales norteamericanos. Es el largometraje documental que ha logrado abarcar el abanico más amplio de temas de la vida chilena bajo la dictadura, y es probablemente uno de los más intensos y conmovedores que se hayan filmado.

Chile, no invoco... tiene otra característica digna de señalarse: no aparece firmada por ningún realizador individual. La responsabilidad de la realización la asume un colectivo, el grupo denominado Cine-Ojo, que trabajó durante largos años recopilando imágenes, filmando cuanto acontecimiento estaba a su alcance, sin más preocupación —lo han declarado ellos— que la de la memoria, la memoria popular, su conservación y el desarrollo y consolidación de su identidad.

Esta modalidad de trabajo, en que se desdeña, si no el papel, al menos la presencia explícita del realizador individual, se extendió profusamente en Chile, en particular a partir del 83 y conforme se desarrollaba y expandía el uso del vídeo como soporte principal del trabajo audiovisual. Hubo muchos colectivos, algunos de los cuales existen todavía, cuya labor es desde todo punto de vista muy estimable. Vídeo-Filmación, Grupo GEPY, Área de Comunicaciones de la Vicaría de la Pastoral Obrera, Colectivo Valdivia, Taller de Comunicaciones de Maipú, Cine Qua Non, Grupo CADA, Cine-Mujer, Grupo Proceso, etcétera.[20]. El más importante de estos colectivos es el que se agrupó alrededor de la revista *Análisis,* que ha realizado más de un centenar de sus llamados «programas», de los que se puede decir que han recogido, casi exhaustivamente, en imágenes lo esencial del acontecer político y social de Chile de los años más recientes.

El trabajo de estos grupos es una muestra bastante expresiva de la amplitud que alcanza la utilización del vídeo. Los realizadores, como ya he dicho, enfrentados a la pobreza o carencia virtualmente total de recursos económicos para hacer cine con los medios tradicionales, se vuelcan masivamente a las nuevas tecnologías. «Los cineastas chilenos —dice Patricio Guzmán— no podían imaginar que el vídeo, y no el cine, se convertiría en el "medio clave" de comunicación nacional»[21].

El fenómeno es particularmente notorio en el caso del género documental, que ha alcanzado en este período una difusión que no resiste comparación con cualquiera otra etapa anterior de la historia del cine chileno. La cantidad y la calidad —además de la variedad temática— de los vídeos documentales es tal que quien quiera que

[20] *Yéssica Ullosa,* Video independiente de Chile, *CENECA, Santiago, 1985. Todo estudio sobre el tema debe necesariamente partir de este trabajo. Algunos de los datos que contiene han sido actualizados por la autora en su artículo «Espacio abierto: la práctica comunicacional en vídeo», publicado en* Chile vive. Muestra de arte y cultura, *catálogo de la magna exposición del mismo nombre. Madrid, 1987 (pp. 128-130).*

[21] *«El vídeo: formato o arma: alternativa popular de la información en Chile», en* Vídeo, cultura nacional... cit., *pp. 55-60.*

en el futuro se proponga investigar la realidad chilena del presente, no sólo no podrá prescindir de este material, sino que tendrá en él una fuente de información y análisis del más inapreciable valor.

Pero no sólo es el documental el género invadido por el vídeo. Está también la obra de ficción, a la que muchos se acercan con intención de hacer «cine verdadero». Yéssica Ulloa homologa un total de dieciocho videogramas argumentales en el período 1978-1984. Con posterioridad, la tendencia ha continuado, habiéndose realizado largos de ficción en vídeo tan interesantes como *Sexto-A, 1965*, de Claudio di Girolamo, interpretada por actores chilenos de primera fila, que ha tenido incluso una cierta notoriedad internacional.

Ningún cineasta chileno se ha sustraído a la tentación (o necesidad) de trabajar con las nuevas tecnologías. Carlos Flores lo explica con bastante convicción:

> El vídeo se adapta más a nuestras condiciones, porque el autor no se juega la vida con lo que está haciendo y entonces lo hace con más libertad. En cambio, hacer un largometraje de ficción implica arriesgar el trabajo, la familia, los hijos, la psiquis, y por lo tanto está en la obligación de emitir una obra maestra. Por otro lado, tanto riesgo te pone conservador, asustadizo y te impide la posibilidad de experimentación y de juego, que son vitales para la construcción de una buena obra[22].

Lo cierto es que, en definitiva, el vídeo se ha abierto ya un camino que no cesa de ensancharse[22a]. Hay al menos dos razones, según un conocido especialista francés que visitó el país a fines de 1985. «En Chile —dice— hay dos clases de videastas: aquellos que trabajan con el vídeo porque no pueden hacer cine y aquellos que se precipitan en el vídeo porque creen en él»[23]. De algún modo, la práctica empieza a borrar esa frontera, y aquellos que por su condición de cineastas se han incorporado a las nuevas tecnologías tal vez con una cierta apesadumbrada resignación, empiezan a mirar las cosas de otro modo. Es la idea que procura transmitir José Román —realizador, guionista y crítico de cine de prestigio— que hace la siguiente afirmación:

> El largometraje de Claudio di Girolamo *Sexto-A 1965*, grabado enteramente en vídeo, al ser proyectado en una pantalla gigante y en una sala convenientemente oscurecida, permite recuperar rápidamente el rol hipnótico que facilita la identificación y la inmersión en un relato, considerado habitualmente como una de la diferencias sustanciales entre cine y vídeo[24].

5

Aunque sea en condiciones precarias, el cine chileno vive. No ha muerto estos años, sostiene alguien del gremio, «ha estado subyugado, sumergido, pero a la creatividad nunca se la ha podido matar ni con fusiles ni con metralletas, y al igual que la vida, no la para nadie»[25].

Vive, y hacia 1986, como ya hemos señalado, empieza a mostrar algunos indicios de renacimiento, marcado por la presencia de los nuevos realizadores, tanto los retor-

[22] *C. Donoso,* art. cit.

[22a] *Los nombres valiosos en este terreno suman decenas. No nos extendemos en su relación ni en la muy extensa obra que han hecho, porque en este mismo número hay un trabajo que se ocupa específicamente del tema.*

[23] *Jean-Paul Fargier, «Eternel Chili»,* Cahiers du Cinéma *nº. 379, París, janvier 1986.*

[24] *«Vídeo, una cuestión de soporte»,* Apsi, *pp. 16-29, dic. 1985.*

[25] *Beltrán García (camarógrafo) en Patricia Collyer y Patricio Acevedo, «Cine chileno: luz, cámara, frustración». Revista* Análisis, *29 oct.-4 nov. 1985.*



nados como los que se han formado dentro del país, en la práctica del cine publicitario o en las aulas de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Cronológicamente, el título que aparece inaugurando la etapa es *Los hijos de la guerra fría* de Gonzalo Justiniano, que había realizado en Francia, antes de su retorno, algunos documentales, entre ellos uno sobre el conocido conjunto musical Inti Illimani. El film habla del Chile de hoy, y de un modo indirecto, del problema de los jóvenes en las condiciones de vida bajo la dictadura.

Justiniano se muestra a partir de entonces como uno de los más activos. En 1988, año en que los signos de reanimación son ya bastantes evidentes, entrega otro largometraje documental: *Sussy*, que alcanza un inesperado y hasta espectacular éxito de público. Este film, con algo de novela rosa —aunque el realizador sostiene que el propósito es apoyarse en el género para intentar trascenderlo por la vía de la transgresión— apunta a una línea más o menos populista que parece ser una opción deliberada de Justiniano. Es lo que se anuncia también con su nueva producción, *El Niki*, a estrenarse en 1990, que relata la historia de un joven marginal que termina convirtiéndose en delincuente.

El 86 se proyecta también *Nemesio* de Cristián Lorca, y al año siguiente *La estación del regreso* de Leonardo Kocking. Esta última intenta abordar un tema de inevitable recurrencia en estos años: el de los desaparecidos, que se recoge del mismo modo, aunque con más fortuna, en *Imagen latente* de Pablo Perelman. El film está inspirado en un hecho que toca muy de cerca al realizador —la detención de un hermano suyo en febrero de 1975, de cuyo paradero nunca más volvió a saberse— pero Perelman procuró contar la historia aplicando una «mirada existencial, íntima y autocrítica sobre la realidad, sin nada de panfleto». Exhibida en numerosos festivales internacionales, en algunos de los cuales ha obtenido galardones importantes, *Imagen latente* todavía no puede ser proyectada públicamente en Chile. El Consejo de Calificación Cinematográfica prohibió su exhibición en junio del 88 sosteniendo que «la cinta es una versión parcial e interesada de la realidad que no contribuye al concepto de reconciliación y que promueve la vigencia de la teoría de lucha de clases».

Es asimismo del 86 *Hechos consumados* de Luis Eduardo Vera, basada en una obra teatral de Juan Radrigán, uno de los nombres significativos de la dramaturgia chilena del período; no tiene buena acogida ni en la crítica ni en el público. Vera estudió en Rumania, país de su primer exilio. Allí se graduó en la Escuela de Cine de Bucarest, trasladándose con posterioridad a Suecia, donde realizó varios documentales, entre ellos un cortometraje sobre el Che Guevara, *Elegía*, que data de 1978. Su destierro sueco está parcialmente recreado en *Consuelo, una ilusión*, largometraje argumental donde se plantea no sin cierta eficacia el desgarro que sufre el exiliado que retorna a Chile al cabo de más de una década de extrañamiento.

Hay otros films mostrados estos años que merecen ser citados por su calidad. *Angeles*, sobre la vida de los jóvenes durante la dictadura, de Tatiana Gaviola, la primera del nutrido pelotón de mujeres videastas que salta ahora francamente a la realización



Silvio Caiozzi:
Julio comienza en Julio

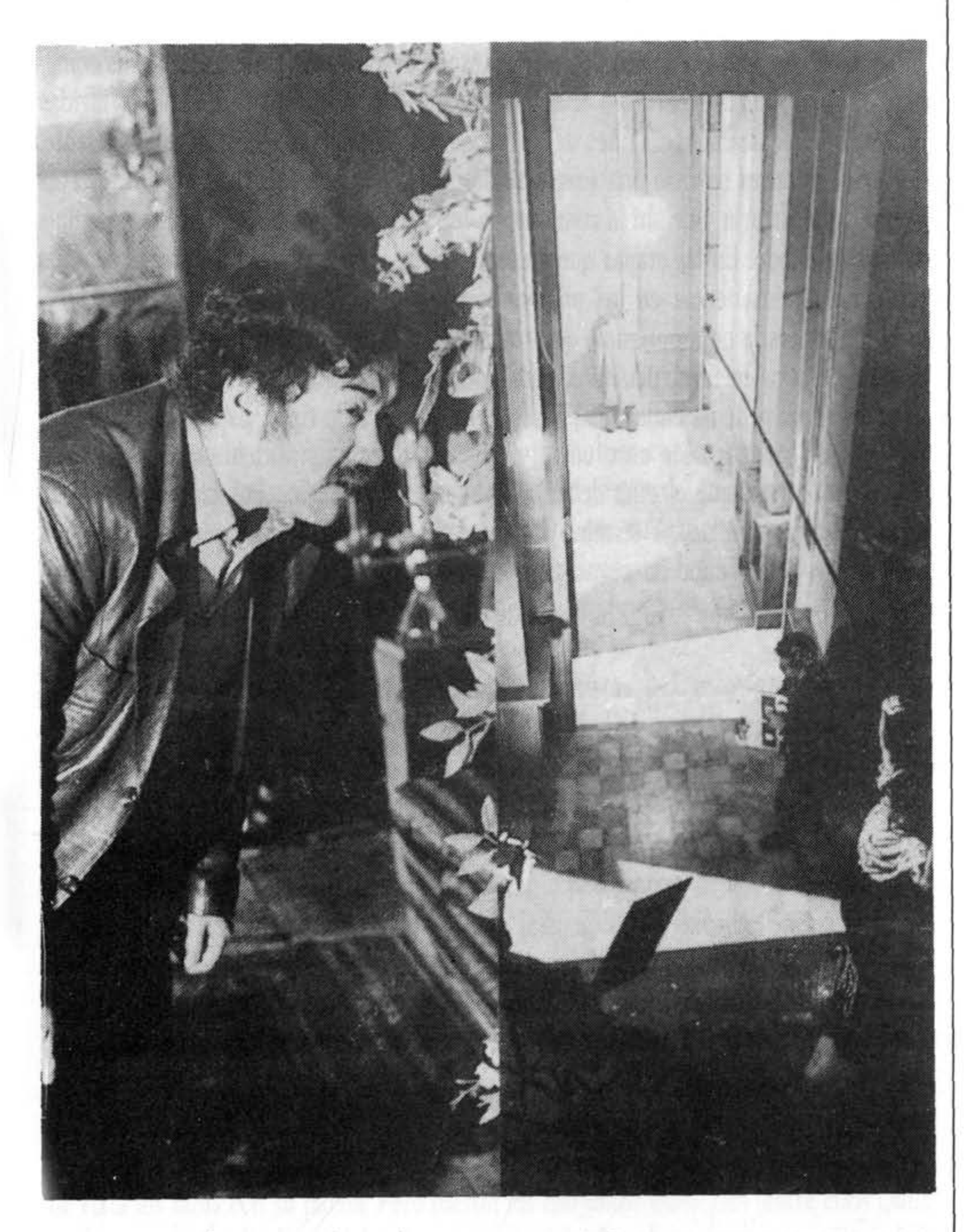
cinematográfica. Del vídeo vienen también Juan Carlos Bustamente, autor de *Historias de lagartos,* tres relatos de corte fantástico, e Ignacio Agüero, cuyo mediometraje documental *Cien niños esperando a un tren* muestra a un realizador que, a través de una historia sin mucho relieve de unos niños de población marginal a quien una monitora intenta enseñar lo que es el cine, dice muchas cosas más, sobre la niñez desvalida de Chile, sobre sus adultos y sobre la tristeza dominante estos años, con instinto narrativo verdadero y no poca finura poética.

1990 se inicia de modo auspicioso. Se estrenarán seis largometrajes, de los cuales cinco están ya rodados. Es decir, que este año habrá la mitad de todos los que se hicieron en la década de los 80; una cifra más que prometedora, buena para cualquier período anterior de la historia del cine chileno.

Esto no es, evidentemente, un fenómeno casual ni aislado; tiene que ver, como casi todo lo que ocurre hoy en Chile, con el fin de la larga pesadilla de la dictadura. No se equivocaba Silvio Caiozzi cuando afirmaba, hace ya algunos años: «Hoy somos un país ahogado y desanimado, pero en el instante de vislumbrar un futuro, el cine chileno va a resurgir en un estallido»[26]

Ese instante y ese estallido están llegando. Aunque es evidente, por supuesto, que no basta el restablecimiento de la democracia en el país para que de modo automático el cine chileno retome el camino hacia una nueva prosperidad. Será necesario que se cumplan muchas premisas, entre las cuales no es la menos importante la dispo-

[26] Ibíd.



Raúl Ruiz en una escena de su film *La chouette aveugle*

sición que pueda mostrar el Estado para ir en ayuda de un arte que no tiene posibilidades de sobrevivir si no descansa sobre bases económicas sólidas. Y no será fácil conseguirlo en un país donde, a tono con lo que está ocurriendo en casi todos los países del planeta, la lógica de la economía de mercado aparece como verdad implacable y dogmática.

Pero el cine chileno revivirá, no lo dudamos. Será, por una parte, más perfecto que el de otros años, porque los nuevos cineastas —los que se fueron pero también los que no abandonaron el país— tienen una formación más acabada que sus predecesores, dominan, ya al empezar, mejor su oficio, son más «profesionales», menos improvisados que en otras épocas. Son también muchos más, forman un contingente más numeroso y compacto, hecho que no puede desestimarse.

Digamos también, sin ánimo de profetizar, que desde el punto de vista de sus contenidos, el cine chileno del futuro abarcará preocupaciones más amplias, menos rígidas que las que mostraba hacia fines de los años 60 o a principios de la década siguiente. En aquel entonces se vivía una suerte de descubrimiento de una realidad y de ciertos modos de mostrarla y de ahí la connotación ideológica casi compulsiva de tantos films de aquel período. En las etapas que vienen, queremos pensar que no habrá repetición de fórmulas, insistencia en los mismos tópicos.

Compartimos la nota optimista que transmite el dramaturgo y escritor Marco Antonio de la Parra en un artículo reciente[27]: «Va a haber que hacerse tiempo —dice— para ver tanta película chilena (...) Serán películas de todo tipo y espero que predominen las que indaguen sin asco en la virginidad cinematográfica de nuestra imagen nacional». Agrega que el cine debería ser, «antes que nada, abundante, y segundo, profundamente nuestro». Y termina diciendo: «Va a ser como una explosión de sueños después de tantos años de puras pesadillas».

[27] *«El cine chileno de los 90», en* Cine *nº. 36, nov.-dic. 1989.*

Jacqueline Mouesca





Cine chileno en el exilio

En la primavera de 1973, se produce el golpe militar contra el gobierno de Allende encabezado por el general Pinochet (ministro de guerra del presidente constitucional, lo cual demuestra el curioso sentido del honor que suelen profesar los espadones latinoamericanos) y la represión es feroz, rápida y mediata. Los desaparecidos, asesinados o torturados son numerosos y se inaugura un período de terror calculado para aplastar toda oposición.

·Obviamente, la persecución de intelectuales y artistas —objetivo preferido de toda dictadura fascista— se ejerció minuciosamente. Muchos artistas, escritores, actores y cineastas tuvieron que exiliarse, para salvar la vida. Otros menos afortunados, como el cantante Víctor Jara, fueron salvajemente asesinados. Se producía así, por muerte, prisión, ausencia o silenciamiento, un auténtico «apagón cultural». Luego, en países cercanos (Argentina fue el primero, pero durante pocos años, debido al advenimiento de una dictadura similarmente siniestra) o lejanos, como Canadá, Suecia, Francia, Alemania o España, nacía una auténtica cultura chilena en el exilio.

Esta notable actividad cultural, que superaba las contingencias del desarraigo y la economía, se manifestó en todos los campos, desde las novelas de José Donoso escritas en España o la obra literaria (y también cinematográfica) de Antonio Skármeta en Alemania Federal; poetas y pintores, actores de teatro y cine, músicos relevantes, tanto clásicos como folclóricos, también trabajaron en distintos países, sin perder de vista los lazos con su patria. Pero fueron los conjuntos musicales (entre ellos *Quilapayún*, que ya estaba fuera del país y no pudo volver) y el cine, por su propia índole, los que tuvieron mayor difusión.

El caso del cine es incluso sorprendente, porque el número de films realizados en el exilio fue mayor que en cualquier otro período del medio en su propio país. Y por supuesto mucho más numeroso que el realizado en los años de dictadura, cuando casi cesó la actividad.

Entre 1973 y 1983 los cineastas chilenos hicieron un total de 178 films, con una progresión notable: uno en el primer año de exilio, seis al año siguiente, quince en 1975, hasta llegar a una cifra de veinte o más en los posteriores a 1978[1]. Naturalmente, en los años más recientes el número de estos films del exilio ha disminuido, al mismo tiempo que renacía paulatinamente la producción en Chile; a veces con difi-

[1] *Citados por Jacqueline Mouesca en su libro* Plano secuencia de la memoria de Chile. *A su vez, la autora se remite a diversas filmografías publicadas a partir de 1980, especialmente a la preparada por Zuzana Pick en el número dedicado al cine por* Literatura chilena, creación y crítica, *que abarca la década citada.*



El circo pobre (Le petit chapiteau), de Joris Ivens

cultades, como en el caso de *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman, prohibida por la dictadura el año pasado.

En el momento del golpe de Estado, el cine chileno estaba en pleno proceso de crecimiento. Era un cine joven, cuyas primeras actividades habían surgido al calor de los aficionados congregados en torno al Cine Club de Viña del Mar, fundado por el doctor Aldo Francia, también creador del Festival de Cine de la misma ciudad balnearia. Fue un ámbito catalizador, que al principio nucleaba sobre todo las filmaciones en 8 mm. y más tarde fue escuela y difusor de este nuevo cine, que también recogía los trabajos de los centros universitarios donde se empezaba a hacer un cine diferente a la vieja (y casi inexistente) industria fílmica del país.

En el Festival de Viña de 1969 (cuya edición de 1967 fue considerada como arranque del nuevo cine latinoamericano) se estrenaron las primeras películas chilenas que señalaban su ingreso en el movimiento: *Tres tristes tigres* y *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin.

Hay que recordar que en el festival de 1967 —junto a cineastas brasileños, como Glauber Rocha, portavoz del *cinema novo* o cubanos, como Julio García Espinoza, que proclama su tesis del «cine imperfecto» o Fernando Solanas y Octavio Getino, argentinos, que a través de *La hora de los hornos* lanzan luego su propuesta del tercer cine— se hallaba la mayoría de los jóvenes que se iniciaban en este medio. Y otros menos jóvenes, como Aldo Francia, alma de este festival, que con el tiempo adquiriría un aura mítica: el inicio de una conciencia continental del cine como arte y como arma.

De modo que en ese punto de encuentro que fue Viña del Mar, se hallaron Raúl Ruiz y Miguel Littin, ya citados, que aún no habían hecho sus primeros largometrajes.



También se encontraban Patricio Guzmán, Helvio Soto, Pedro Chaskel, José Román, Jorge Di Lauro, Héctor Ríos, Douglas Hübner, Álvaro Ramírez... la mayoría de los chilenos que se empezaban a dedicar al cine y tenían un cortometraje o dos en su haber, casi todos documentales. En 1969, en el encuentro siguiente, se estrenan, entre otros, *El chacal de Nahueltoro* (Littin), *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz), y *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia). Allí nacía el nuevo cine chileno.

Cuatro años después, cuando éste era ya una realidad con futuro, casi todos ellos debían partir al exilio. Para los demás, se iniciaba el silencio. Esta breve recapitulación de antecedentes, sirve para iluminar el camino que siguió el cine chileno en ese largo exilio.

Después del silencio

El repudio universal al golpe militar chileno, provocó asimismo un movimiento de solidaridad con sus víctimas, lo cual facilitó que los exiliados —en este caso los cineastas— pudieran reanudar su tarea en diversos países. Trataremos en primer lugar a los más conocidos y de labor más conspicua: Raúl Ruiz, Miguel Littin y Patricio Guzmán.

Raúl Ruiz (Puerto Montt, 1941), que a los quince años se propuso escribir cien obras de teatro (y las hizo; algunas son de pocas páginas, pero otras tienen más de cien. Concluyó su apuesta en 1962) se acercó al cine como espectador, hasta que comienza *La maleta*. Este film, basado en una de sus piezas teatrales, quedó inconcluso, como los siguientes, *El regreso* y *El tango del viudo*. En esa época, cuando lo conocimos, tenía fama de no terminar nada de lo que emprendía. Ambos proyectamos entonces hacer otro film, para lo cual visitamos Chile Films, entonces dirigido por Patricio Kaulen. La idea (compartida) era intentar una coproducción con Argentina. Uno de los temas barajados era un completo relato inspirado en las continuas transformaciones fantasmales en animales por parte de ciertos brujos de Chiloé, su isla natal.

Lo mismo que otro guión, basado en un cuento suyo, quedaría inédito ante el temor que estas historias insólitas despertaron en los diversos productores que los leyeron. En 1968, Ruiz rompe esa fama suya de proyectos inconclusos con *Tres tristes tigres*, para lo cual funda una productora propia, que bautiza «Los Capitanes» en homenaje a su padre y sus colegas, capitanes especializados en la difícil tarea de conducir barcos en los canales intrincados del sur de Chile. Ellos aportaron el dinero necesario.

Aunque no tuvo mucho éxito de público, *Tres tristes tigres* obtuvo la atención internacional y ganó, ex aequo, el Gran Premio en el Festival de Locarno, Suiza, en 1969. En su periplo europeo —donde recibió tantos elogios como discusiones, ante la dificultad en aprehender su verdadero sentido— terminó adquiriendo un aura mítica (a medida que otras obras confirmaban la imposibilidad de encuadrar a Raúl Ruiz en esquemas conocidos) agravada por otras circunstancia: su autor nos relató hace tiempo que no tiene acceso a su negativo. Este pasó a manos de un productor italiano cuya quiebra impedía utilizar sus fondos cinematográficos.

«En los años de la Unidad Popular, 1970 a 1973, —escribe Jacqueline Mouesca en el libro ya citado— el cineasta desarrolla una actividad que empieza a tener ese carácter de carrera enfebrecida que luego, en el exilio, será casi siempre la tónica constante de su trabajo». En ese breve período realiza doce películas, entre documentales y ficción, cortos y largometrajes, tanto films de encargo como de propia concepción. Y logra terminar la mayoría, aunque algunos quedan inconclusos como para no desmentir su antigua fama.

Entre ellos destacan *La colonia penal* (lejanamente inspirada en un cuento de Kafka), *La expropiación* y *Nadie dijo nada*, características dentro de la peculiar visión del mundo de su autor. Ninguna de ellas se ajusta, aparentemente, al carácter de compromiso social del nuevo cine latinoamericano. Más bien encarna un examen lúcido —y paradójico— de una realidad más profunda. Próximo a su fin el gobierno de la Unidad Popular, Raúl Ruiz realiza sus dos últimos films en Chile: *Palomita blanca* y *Palomita brava*. El primero que se basaba en una novela folletinesca de Enrique Lafourcade (que presentaba el amor imposible de dos adolescentes separados por pertenecer a dos familias de clases sociales distintas y por ideas políticas también antagónicas: una es partidaria de la Unidad Popular y la otra de la oposición derechista. El segundo era un documental filmado paralelamente al primero, y contenía las entrevistas realizadas con centenares de jovencitas que se postulaban para el papel de la protagonista. Ambos films, al parecer, se han perdido. El primero fue prohibido después del golpe; las versiones sobre su suerte varían entre el rumor de que las autoridades militares ordenaron un nuevo montaje y el de su desaparición definitiva. En cuanto al documental, desapareció también o fue destruido en el allanamiento de los estudios Chile Films junto a otras películas y miles de metros de negativo, cuyas latas fueron abiertas «por si contenían armas»...

Poco después del golpe, Raúl Ruiz abandonó su país y tras unos días en Buenos Aires[2] partió hacia Europa. Primero pasó por la RFA, donde la cadena de televisión ZDF le encomendó un largometraje argumental —*El cuerpo repartido y el mundo al revés*, 1975— un extraño film que se rodó en Honduras... Establecido en Francia, donde aún reside, se convertirá en un realizador prolífico, aunque casi siempre conocido solamente en círculos reducidos, que lo valoran como uno de los creadores más originales del cine actual.

En sus tres primeros años de exilio, Ruiz sólo pudo hacer tres *(sic)* películas: la ya citada, producida por la televisión alemana; un corto sobre un pintor chileno *(Sotelo*, 1976) y la polémica *Diálogo de exiliados* realizada en Francia pocos meses después de su llegada. Fue producida con apoyo de diversas entidades y artistas franceses, fruto del gran movimiento de solidaridad con los chilenos, pero su enfoque incomodó sobre todo a sus compatriotas exiliados porque no era un comprensible ataque a las consecuencias de la dictadura sino un cuadro de las miserias y los dolores del destierro, «una discusión política», que aparecía bajo la máscara del sarcasmo y la ironía.

Es posible que la perspectiva del tiempo permita descubrir que esta visión crítica

[2] *Allí pasó unos días en casa del autor de estas notas, escribió unos artículos en el diario* La Opinión *(fue una manera de conseguirle algún dinero) y escuchó repetidas veces los discos chilenos que teníamos. Luego se fue a Europa. No volvería a pisar Chile hasta 1983, en breve visita.*



y poco sentimental era lúcida y poco conformista, algo que la emotividad y el duro vivir de aquellos momentos (se estrenó en París en 1974, con escaso éxito) impedía digerir a los compatriotas que pudieron verla. Fue el último film de Ruiz referido directamente a temas chilenos. En casi 16 años de exilio, ha sobrepasado largamente las cuarenta películas, entre largos y cortos por partes casi iguales (ninguna filmografía suya puede estar al día) pero —hasta este momento, quién sabe— no ha vuelto a tocar esos temas, salvo oblicuamente por alusiones casi secretas. Y sin embargo —pese a su apariencia—, sus films europeos representan en sí esa constante presencia y ausencia (o rechazo) de la cultura europea, que caracteriza a los países latinoamericanos: herencia y negación.

Contratado a fines de 1976 por el INA (Institut National de l'Audiovisuel) dispondrá desde entonces de una infraestructura amplia y sin urgencias comerciales, que le permitirá profundizar su experiencia técnica y facilitar las experiencias formales que le sugiere su fantasía. Sus primeros films de envergadura realizados en ese nuevo contexto son *La vocación suspendida* (1977) y *La hipótesis del cuadro robado* (1977-78). En una obligada pausa en el rodaje del primero (una huelga) aprovecha para filmar un corto: *El coloquio de los perros* (1977) que, según su autor, trata de «la relación entre lo que se dice y lo que se muestra; las contradicciones entre ambas cosas, el hecho de que hay cosas que es mejor decir y cosas que es mejor mostrar». Este juego es omnipresente en los films de Ruiz.

La vocación suspendida se basaba en una novela de Pierre Klossowski que trata sobre las luchas internas de una orden religiosa, lo cual permitió a Ruiz trazar una parábola sobre las ideologías, sus contradicciones propias y sus enfrentamientos. A la vez que una reflexión política (podría verse en este ámbito cerrado —la orden religiosa como una «ciudadela sitiada»— un reflejo de los desgarramientos internos de la Unidad Popular) es una reflexión sobre la Iglesia como poder. Todo esto entramado como un «juego de espejos» donde el film trata sobre un film que se supone describía las luchas de la orden.

La hipótesis del cuadro robado ilustra otra vez la relación equívoca «entre lo que se dice y lo que se muestra». Parte de un encargo, un film sobre el novelista Klossowski y utiliza una idea suya, acerca de un pintor imaginario, Tonnerre. Sobre esto, Raúl Ruiz construye una especie de «documental de arte» donde utiliza, irónicamente, todos los tópicos de los programas televisivos sobre pintura. El resultado —escribe Ian Christie— «es un resumen y una extensión del universo de Klossowski, a la vez que una provocativa exploración de las ideas de Ruiz sobre la relación del cine con la representación narrativa y no-narrativa»[3]. Y añade Pascal Bonitzer: «El trucaje y la voz en off, directa o indirecta, se convierten en parámetros esenciales de una estética del simulacro. Los trucajes múltiples (lentes deformantes inventadas por Henri Alekan, sobreimpresiones, procedimientos Shuftan, máscara-contra-máscara, etc...) no se disimulan, la imagen se da en cuanto tal, una imagen, es decir, una ilusión, un

[3] *Ian Christie: «El juego de la oca. Telejuegos». En* Raúl Ruiz *Ed. Filmoteca Española, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1983.*

efecto visual, pero también una especie de veneno, que contamina el cuerpo que refleja (...)»[4].

Un ejemplo de esto, en este film, son las perspectivas y la iluminación «falsa» que contradicen las reglas ópticas... No es extraño que la crítica francesa (encabezada por la mítica revista *Cahiers du Cinéma)* encuentre en Ruiz la bandera de una nueva concepción del cine, que trastocaba y renovaba los antiguos ídolos.

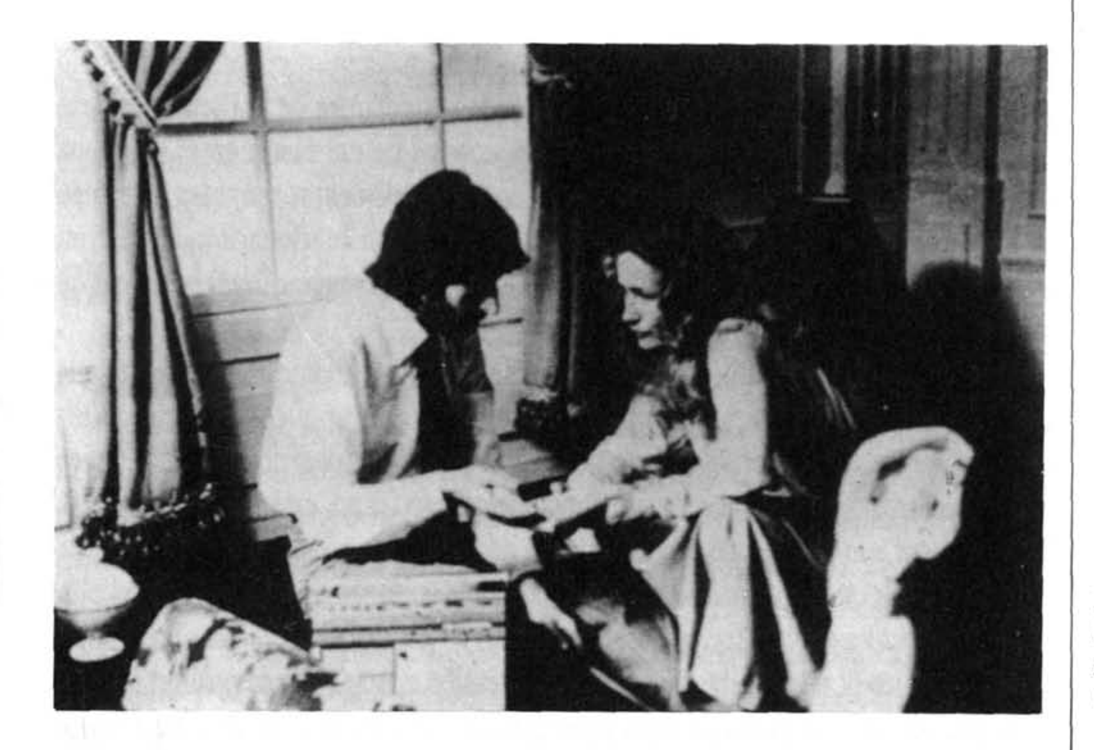
Después, en un furor creativo sin pausa, Ruiz rueda un film tras otro, a veces simultáneamente. Obras de encargo sobre temas tan diversos como su *Pequeño manual de historia de Francia* (1979) basado en textos escolares oficiales, e imágenes de antiguas series televisivas, que le sirve para desmenuzar y parodiar todos los estereotipos de la historia oficial de Francia. Son una veintena de películas largas (ésta duraba casi tres horas) o cortas donde trabaja los temas con su propia visión. Con *El juego de la oca* (1980, prod. de *Antenne 2)*, por ejemplo, donde la propuesta era un documental sobre una exposición de cartografía, Ruiz concibe una historia delirante donde el protagonista (el crítico Pascal Bonitzer, de *Cahiers)* descubre que está viviendo una pesadilla, donde es jugador y dado, a la vez, en un enorme juego de la oca, donde en el tablero los jugadores se van desplazando hasta un final donde el mundo entero —un mapa del planeta— entra en la espiral de la oca.

Sin abandonar los cortos y videos televisivos experimentales, como *Teletest,* Ruiz emprende en la década de los 80 algunos largometrajes de ficción, donde todos los personajes, incluso el narrador, están muertos; según su autor «es la historia de un personaje que viaja a través de las apariencias». De acuerdo con una de sus costumbres, fue rodado los fines de semana durante 1981, mientras estaba también abocado a otros proyectos. El mismo año hizo *Le territoire (El territorio),* uno de cuyos productores fue Roger Corman, el famoso productor de films de clase B y de terror. Trataba (a su modo) del accidente trágico de un avión uruguayo que se estrelló en los Andes chilenos y cuyos ocupantes terminaron comiéndose entre ellos...

También en 1981 rueda *Het dak van de walvis (El techo de la ballena)* con producción holandesa y definido como «farsa etnológica». Según Ruiz la mezcla de idiomas no es un obstáculo al entendimiento: en ese encuentro de «colonizadores y colonizados», se habla indistintamente en inglés, holandés, francés y castellano a la chilena...

En 1982 realiza *Les trois couronnes du matelot (Las tres coronas del marinero),* que para muchos es una de sus obras mayores. Creemos que es realmente una de sus creaciones fundamentales, donde todos los hilos de sus temas —la muerte, la identidad, el juego de espejos y apariencias cruzadas o la creación de múltiples realidades— confluyen en una espiral de espacios y tiempos. Vale la pena resumir su historia: un estudiante ha cometido un asesinato y debe huir. Un marinero le ofrece partir en su barco pero con una condición: pagar tres coronas danesas y escuchar su historia. Empieza el relato con su primer viaje, partiendo de Valparaíso (un Valparaíso filmado en otra parte, pero que se le parece extrañamente, como en un recuerdo). Sigue con los viajes siguientes, pero que son siempre el mismo, aunque con elementos

Pascal Bonizter: «Metamorfosis». En el mismo libro.



Brigitte Fossey y José Sacristán en *La triple muerte del tercer personaje* de Helvio Soto

narrativos diferentes. Pero siempre se vuelve a Valparaíso y a los mismos personajes, con otras máscaras. Termina la historia y el estudiante lo sigue al muelle, donde en una pelea mata al marinero. Al subir al barco: «El marinero está en el puente, esperándole —escribe Jacqueline Mouesca—. Acaba de morir: o sea, ha roto su servidumbre, y es el estudiante quien debe ahora tomar el relevo y recomenzar el periplo mítico (a pesar de todo) del barco de los muertos».

Esta especie de Holandés Errante no es otro que un símbolo del exilio, del retorno circular de la memoria a través de un exiliado que sueña el país perdido. No tanto por sus signos concretos y externos (ese Valaparaíso de barrios, cafés y burdeles está trasmutado por la distancia y se hace cada vez más mítico) sino por referencias secretas, personales, que sólo quien conoce al autor y a Chile puede alcanzar en la emoción de sus claves secretas, en sus ritos, bebidas y músicas de boleros y tangos.

Tras diversos cortos, en 1983, entre ellos *Le retour d'un amateur de bibliothèques* (donde incluye escenas filmadas por él en super 8 durante su primera visita a Chile) se suceden nuevos títulos. En primer lugar, en el mismo 1983, *La ville des pirates, Rusticatio Civitatis Piratorum (La ciudad de los piratas),* realizada en Portugal, que es la vaga, fantástica historia de un niño asesino. Luego, *Les voyages d'un nain, Point de fuite, La vida es sueño, Memorias de las apariencias, El iluminado del puente del Alma, Berenice, Régime sans pain, Manoel, dans l'île des merveilles, Richard III, L'île au tresor...*

En 1986 es nombrado por Jack Lang (Ministro de Cultura de Francia) director de la Casa de la Cultura del Havre, donde además de montajes teatrales realiza diversos films, entre ellos *Mammane* y *Memoire des apparences* (1986), *La chouette aveugle* y *Le professeur Taranne* (1987); *Paya et Talla* (visita con guía al pintor Farid Belkahia), *Tous les nuages sont des horloges* y *L'autel de l'amitié* en 1988. Hay entre ellos docu-

mentales, ficción y hasta pedagogía encarada en forma muy peculiar. Por ejemplo en *Tous les nuages sont des horloges,* donde con los estudiantes de la Escuela de Arte del Havre en decorados, atrezzo y vestuario y con los de ma Femis en el guión, ha elaborado una especie de «work in progress» donde los elementos son: casa de campo al atardecer; una pareja llega a la casa y encuentra a un funcionario que hace un atestado de los lugares. De este punto parten los estudiantes para llegar a la realización final del film.

«En esta mansión laberíntica —escribe Fabrice Revault D'Allonnes— de paredes que se mueven, en que habitaciones y pasillos cambian de lugar y configuración, Ruiz va a explicar sistemáticamente las cuestiones de espacio que condicionan al cine (quien dice espacio dice tiempo, claro está, aunque el tiempo aquí esté entre paréntesis). Quizá sea por eso por lo que, en el film, los relojes están parados... y reemplazados por nubes (el espacio) tal como indica su título».

Hay un personaje, una script obsesionada por el orden, donde cada objeto tiene un puesto único (y también la cámara) que da ocasión a Ruiz para demoler el concepto de que sólo hay un punto de vista justo para filmar un sitio y un solo lugar legítimo para la cámara. Ruiz responde multiplicando los ángulos y las escalas de planos, pero «ante todo las posiciones relativas de los actores, de los objetos, de sus sombras y de los decorados». Así mezcla la percepción ordinaria del espacio y las reglas de la perspectiva clásica —añade Fabrice Revault—. «Más allá de las tres dimensiones, el cine ruiziano produce un espacio complejo, hábil, sutil, modulable, en *n* dimensiones (siendo *n* superior a 3)».

También, en esta etapa, recurre frecuentemente a textos clásicos (Shakespeare, Racine, Calderón...) pero eso es sólo un punto de arranque para su propio mundo barroco, fantástico, donde siempre aparece una reflexión filosófica. En *La chouette aveugle,* por ejemplo, reaparecen sus propios temas a través de una leyenda árabe y de un operador proyeccionista que termina introduciéndose en un film de los que se exhiben. Otro juego de espejos múltiples.

Puede parecer que Raúl Ruiz (los críticos franceses ya lo llaman *Raoul)* se ha integrado definitivamente en el ámbito y la cultura franceses, venciéndolos —como nos decía una vez— con su propias armas. Pero como hemos visto ya en esta reseña, hay por debajo de su compleja erudición fantástica y su imaginación incansable, una corriente crítica que no olvida sus orígenes —el problema de ser latinoamericano en Europa. Curiosamente, los cineastas chilenos —los nuevos y los que desde hace poco renacen en su país— lo ven como el autor más importante para ellos: dijo (ya en 1980) Carlos Flores: «Todo lo que el cine chileno se propuso hacer pasa por Ruiz. Todos partimos de puntos diferentes, y todos nosotros, en mayor o menor grado, llegamos a él. Parece ser que siguió el camino correcto»[5].

Al parecer lo era, por los resultados, aunque se alejase de los temas militantes de la lucha contra la dictadura, en los cuales abundaron la mayoría de los cineastas chilenos en el exilio. En perspectiva, su cine tendrá una influencia perdurable —a

[5] *En revista* Hoy. *Santiago de Chile, diciembre de 1980.*



pesar de no trascender al «gran público»— no sólo en Chile sino en las posibles vanguardias de un arte cada vez más confinado por las industrias masificadas de la era electrónica.

Chile desde fuera

Entre los cineastas exiliados más conocidos por su obra anterior, hay que nombrar a Miguel Littin, Patricio Guzmán y Helvio Soto. Littin fue en 1969 el realizador de *El chacal de Nahueltoro,* film notable y clave importante del nuevo cine chileno que nacía. De los ocho largometrajes que ha dirigido (más el que actualmente concluye en Nicaragua, *Sandino)* sólo los tres primeros se filmaron en Chile: el ya citado, un documental sobre el presidente Allende, *Compañero Presidente* y *La tierra prometida,* cuyo montaje tuvo que completar en el exterior, tras su partida al exilio en 1973.

La tierra prometida, «una reevocación mágica de la historia de Chile», según su autor, trata de una comunidad campesina que busca tierras para cultivar. Su experiencia, primitivamente colectiva, se radicaliza cuando se enteran que en el país se ha instaurado una «república socialista» (el fugaz régimen intentado en 1932). Ante la alarma despertada en los propietarios y comerciantes de la zona, el ejército interviene y el intento de conquistar la «tierra prometida» concluye con una gran masacre. Este relato en clave no realista pero muy simbólica adquiere una nueva dimensión al evocar hechos del pasado desde los momentos históricos del presente (1972) con la meta del «poder popular» proclamado por Allende. El film se estrenó en París en 1974, cuando una tragedia más amplia caía sobre el país.

Ya en México —primera etapa de su exilio— Littin halló un ambiente propicio para emprender una nueva película: la amplia solidaridad con Chile. Littin eligió una novela inédita de Patricio Manns, que había leído en La Habana apenas salido de su país. El tema de *Actas de Marusia* era el de una huelga en una oficina salitrera del norte de Chile, en los primeros años del siglo, que terminaba con una masacre. La novela —y el film— plantean sin ambajes, a través de estas luchas obreras del pasado, la lucha revolucionaria en el futuro. El film es de 1976 y ello explica en parte su simbolismo, que se acerca a lo panfletario.

Más vasto, en su intención de hacer un gran fresco épico de la historia latinoamericana, en su violencia y furor, fue el retrato de un típico dictador en *El recurso del método,*[6] según lo pintó Alejo Carpentier en su novela. El ambicioso proyecto, que reunió capitales franceses, mexicanos y cubanos fue precisamente un gran fresco lleno de color y despliegue espectacular. No siempre llegó, sin embargo, a profundizar en la historia, que a veces peca de grandilocuencia. «Littin —escribe Jacqueline Mouesca— pudo así realizar una película que muestra algunos de sus talentos mayores, pero que señala también que la tendencia a ciertos excesos retóricos puede hacerse más grave cuanto más cuantiosos sean los medios materiales de que se disponga».

[6] *Estrenada en España con el título de* ¡Viva el Presidente!

Su film siguiente, *La viuda de Montiel* (1979) se basa en un cuento de García Márquez y trata de rescatar el clima mágico y mítico de sus historias. Puede decirse que lo consigue a través de la luz y la reverberación de unos ambientes cuidadosamente elegidos. Pero este clima casi hipnótico no alcanza a vertebrar los interiores de la historia.

En cambio *Alsino y el cóndor* (1982), logra fundir con afectividad dos elementos aparentemente disímiles. Al principio era la historia de un niño que quería volar, extraída de una novela chilena leída hacía mucho tiempo; una visita a Nicaragua y el encuentro con niños que lucharon en la revolución sandinista inspiran a Littin otro contexto: la incorporación del sueño a un proceso colectivo. Así aparece el personaje del asesor militar americano, con su helicóptero que lleva la muerte.

«La película fue hecha con bastantes menos recursos —escribe Jacqueline Mouesca— que sus tres películas anteriores, pero no obstante cala más hondo que éstas; gana en intensidad lo que tal vez no pueda conseguir en espectacularidad (...) Más modesta y sin ostentación mayor, consigue con más eficacia y emoción lo que ha sido uno de los propósitos dominantes de Littin: transmitir su convicción de una América Latina enfrentada a cambios revolucionarios ineluctables. La relación individuo-drama social está planteada en *Alsino y el cóndor* de un modo que facilita el acercamiento sin compulsiones a lo segundo. La palabra no la tiene, de modo preminente, el barroquismo de la imagen de la violencia, sino la vehemencia y ternura de un personaje, más la vasta trastienda no explicitada de un modo de situaciones sabiamente sugerido. Se trata de un film de plena madurez».

Posteriormente, Littin emprendió un documental cuyo núcleo es el rodaje que efectuó, clandestinamente, durante una visita que realizó a su país en 1985. *Acta general de Chile* es un documental de cuatro horas de duración, en cuatro partes previstas para su emisión televisiva, aunque existió el propósito de hacer una versión reducida a dos horas para su exhibición en cines. Las circunstancias que rodearon la filmación de Littin en el interior fueron una verdadera operación secreta, con el realizador caracterizado como un «ejecutivo uruguayo»[7]. Coincidiendo con su montaje (en España), Gabriel García Márquez escribió un libro (publicado previamente en capítulos semanales en varios periódicos de todo el mundo) que narraba toda la peripecia de Littin. Todo esto dejó en ridículo al gobierno de Pinochet, que al principio había negado la presencia del cineasta en Chile.

Si uno de los objetivos de esta operación fílmica era poner en evidencia a la dictadura con un documental político, otros elementos del film eran más subjetivos y subrayaban el choque emocional del propio cineasta: el encuentro directo con el país del que estaba ausente desde hacía tantos años. La cuarta parte del *Acta general* está compuesta con material de archivo (más algunas entrevistas hechas en el exterior) que evocan la figura de Salvador Allende hasta que el golpe militar concluye con su muerte en La Moneda. Este episodio es de una fuerza y una convicción tan conmovedoras como lúcidas y se convierte en uno de los documentos más demoledores so-

[7] Tres cuartas partes del film definitivo fueron rodadas en el país, de las cuales la mitad las filmó Littin, con ayuda de varios equipos locales. Así se documentaba su presencia.



bre el proceso de destrucción provocado en Chile por los artífices (internos y externos) del derribo del gobierno constitucional de Allende.

Poco después, Littin volvió al ámbito más general de los procesos revolucionarios de América latina y acaba de completar en Nicaragua un film sobre la figura de Sandino, un proyecto ambicioso que contó con el apoyo de Televisión Española y otras corporaciones, como el Channel Four de Inglaterra.

Más documentos

El gran fresco —ya histórico— sobre el proceso que llevó a Chile desde el triunfo del gobierno popular de Allende a su paulatina desestabilización por todas las fuerzas opositoras y al derrocamiento por el golpe de estado militar, está contenido en un gigantesco documental emprendido por Patricio Guzmán. Esta trilogía —*La insurrección de la burguesía, El golpe de Estado* y *El poder popular*— conforma el extenso film que se llamó *La batalla de Chile.*

Patricio Guzmán, escritor y cineasta aficionado al principio, se había luego incorporado al Instituto Fílmico de la Universidad Católica, hace dos cortos y a fines de 1967 viaja a España, donde estudia en la Escuela Oficial de Cine (EOC) en la misma promoción de Gutiérrez Aragón, Méndez Leite y García Sánchez, entre otros. Regresa a Chile en 1971 y se incorpora a la actividad de esos momentos. Realiza entonces un documental, *El primer año,* que es precisamente la filmación de los acontecimientos más relevantes del primer año de gobierno de Allende.

Exhibido en 1972 en el país y en Europa (en una versión preparada por Chris Marker, que añade un prólogo explicativo), Guzmán intenta luego un proyecto de ficción, un film sobre el prócer Manuel Rodríguez que interpretaría la historia bajo una luz distinta, «marxista», que desmitificaría las hagiografías «oficiales». Abandonaría el proyecto, con el guión ya realizado, cuando la situación del país se agrava ante la campaña de desestabilización emprendida por la oposición. Se llegó a filmar, sin embargo, la primera secuencia. Rueda entonces, con el mismo equipo, un documental, *La respuesta de octubre,* sobre el primer movimiento huelguístico y los intentos para contrarrestar esa ofensiva reaccionaria.

Cuando se cancela definitivamente el proyecto sobre Manuel Rodríguez, ante los problemas financieros de Chile Films, Guzmán decide que lo urgente es el documental que registre los acontecimientos; pide entonces ayuda a su amigo el gran cineasta francés Chris Marker, sobre todo en materiales que escasean: película virgen y cintas magnéticas. El objetivo es «filmar lo que ocurre», con el necesario análisis político: un gran mural donde aparezca la situación chilena. Así, en febrero de 1973, comienza el rodaje de *La batalla de Chile.* Hasta el mismo día del golpe de Estado, Guzmán y su equipo trabajan sin cesar filmando todos los hechos capitales de ese convulsivo período. Luego, parte del equipo fue detenido. Guzmán y algunos de sus compañeros



Exilio 79, de Leonardo de la Barra

pudieron exiliarse y sacar todo el material filmado. Pero el director de fotografía, Jorge Müller, fue detenido y nunca reapareció. Como otros muchos, se supone que fue asesinado.

Ya en el extranjero, Guzmán trató de conseguir la ayuda necesaria para el lento y difícil trabajo de procesar el ingente material impresionado. Para ello fue decisiva la colaboración de Cuba. Alfredo Guevara, entonces presidente del Instituto Cinematográfico (ICAIC) ofreció la ayuda del organismo para terminar la película. Era en 1974.

La batalla de Chile (que en conjunto dura cuatro horas) es un documento excepcional. No sólo porque recoge un momento crucial de la historia chilena sino por la calidad y capacidad de vivencia.

Posteriormente, Guzmán se trasladó a España, donde sólo en 1983 compuso su primera película de ficción, *La rosa de los vientos,* basada en una pieza del dramaturgo Jorge Díaz. El resultado fue más bien confuso. En 1987, retornó al cine documental



con *En nombre de Dios*, producido por Televisión Española. Es un largometraje que trata del papel desempeñado por la Iglesia chilena durante la dictadura de Pinochet. Al mismo tiempo que muestra la actitud de la misma —especialmente de su sector más progresista— en la defensa de los derechos humanos (por ejemplo en la acción de la Vicaría de la Solidaridad) se van ensamblando las entrevistas (que son breves, nunca excesivas) y los hechos que las ilustran. Es un film notable, que muestra la pericia de Guzmán en el campo del documental y su sensibilidad para captar los momentos esenciales de la realidad aprehendida.

La travesía del desierto

Helvio Soto, que en Buenos Aires fue asistente de David J. Kohon y Leopoldo Torre Nilsson, había vuelto a Chile tras quince años, en 1963 y adquiere notoriedad en 1969 con *Caliche sangriento*, un film sobre un grupo de soldados que se extravían en el desierto durante la guerra del Pacífico (1879) contra Perú. El film mostraba una aventura sórdida y poco heroica, que contrastaba con la exaltación de los textos oficiales y por eso despertó las excesivas iras del ejército, que trató de que se prohibiese. *Voto más fusil* (1970) que trata las contradicciones de la izquierda chilena en los días previos al triunfo de Allende, tenía un carácter promonitorio y polémico, acentuado con *La metamorfosis del jefe de la policía política* (1972), que no alcanzó a estrenarse en Chile por el golpe de estado. Vista en París en 1973, fue muy criticada por los círculos de cineastas de América Latina por su «confusionismo ideológico», al mostrar corrupciones y luchas por el poder que desprestigiaban a la Unidad Popular.

En 1975, Helvio Soto rueda en París y Bulgaria *Llueve sobre Santiago*, un film declarado como «propaganda antipinochetista» y que es en parte, una exaltación de Allende. Tuvo considerable éxito en diversos países, pero la crítica la consideró demasiado esquemática.

Posteriormente, Soto organiza una productora con sede en París, donde realiza diversos trabajos para la televisión francesa y un largometraje, *La triple muerte del tercer personaje* (1979), que cuenta entre sus intérpretes a Brigitte Fossey y José Sacristán, y que ya abandona los temas chilenos. En 1985 realizó un film de gran espectáculo, *Americonga*, de alto coste. Según nos declaró en Madrid, donde rodó algunas escenas, trata en forma de farsa algunos aspectos de la vida latinoamericana, las dictaduras esperpénticas y el tráfico de armas.

Pero en el período que quizá se cierre ahora, con el nuevo gobierno constitucional, se realizaron fuera de Chile (como hemos señalado al principio) numerosos films cuyo tema era la denuncia de los crímenes de la dictadura. Muchos de ellos eran documentales, que acentuaban su carácter de denuncia, como *Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo*, filmada en 1974, en Suecia. En esa misma línea se cuentan *Cuando el pueblo se despierta* (Francia 1975), *Nombre de guerra: Miguel Henríquez* (1975) y *La piedra crece donde cae la gota* (1979), ambas realizadas en Cuba o *A los*

pueblos del mundo (1975) hecho en Estados Unidos. En esta línea de denuncia del fascismo, se inscriben también algunas películas argumentales, como *Prisioneros desaparecidos* (Cuba, 1979) de Sergio Castilla.

El tema del exilio fue tratado en numerosos films, además de los ya citados en páginas anteriores. Notable por su realización es *Los ojos como mi papá* (1979) de Pedro Chaskel, hecha en Cuba. También pueden citarse *Yo recuerdo también* (Canadá, 1975), *Siempre seremos ucranianos* (1977) y *Experiencia canadiense* (1978) de Leutén Rojas, realizadas asimismo en Canadá. Angelina Vázquez (que había sido miembro del grupo «Tercer Año» que rodó *La batalla de Chile* con Guzmán) realizó en Finlandia *Gracias a la vida*, que cuenta la llegada a dicho país de una ex prisionera de la dictadura, que alumbrará allí a un hijo, fruto de una violación provocada por un torturador.

Del exilio trata también *Los transplantados* (Francia, 1975) de Percy Matas, cuya peculiaridad es que trata de una familia que ha abandonado Chile por rechazo al gobierno de Allende.

Antonio Skármeta, escritor exiliado en Alemania Federal, se ocupó de este tema en *Permiso de residencia* (1979) y *Si viviéramos juntos* (1983). Fue además guionista, con Peter Lilienthal (*La victoria*, 1973) y *Reina la tranquilidad en el país* (1975) y de Christian Ziewer (*Desde lejos veo este país*, 1978) y otros realizadores alemanes. Pero en 1983 dirige un film realmente esencial para el cine chileno del exilio: *Ardiente paciencia*, basado en una obra propia, que trata de la figura del gran poeta Pablo Neruda. No es una biografía (aunque aparecen imágenes documentales) sino una imaginaria relación del poeta con un cartero de Isla Negra al cual llega a escribirle cartas para su novia... Es una obra sensible llena de humor y ternura, que resume a través de la recreación imaginada del poeta la unión a la distancia con las esencias del país lejano.

En 1985 dirige un largo documental, *Despedida en Berlín*, que trata de nuevo el tema del exilio, pero esta vez centrado en la ansiedad por volver, sobre todo en los chilenos de más edad. Cabe recordar que su guión *Desde lejos veo este país*, para Ziewer, mostraba el efecto del extrañamiento en tres generaciones: la mayor, que no se integra, la intermedia, que empieza a comunicarse, dificultosamente con la nueva tierra y la más joven (un niño) que ya se siente ajeno ese pasado.

Valeria Sarmiento representa, por su parte, el surgimiento de un cine chileno hecho por mujeres, con rasgos propios y a veces conscientemente feminista. «No es la única —escribe Jacqueline Mouesca—, ya hemos mencionado a Marilú Mallet y Angelina Vázquez— pero es la que aparece incorporando a su trabajo de modo más preciso y continuo la preocupación específica por los problemas de la mujer». El clásico machismo latinoamericano, por ejemplo, le inspiró *El hombre cuando es hombre*, una sátira punzante sobre las costumbres masculinas en relación a la mujer, filmada en 1982 en Costa Rica. El film llegó a despertar protestas diplomáticas de este país cuando lo exhibió la televisión francesa... Valeria Sarmiento cuenta, incluso, que en el rodaje (que incluye entrevistas) tuvo que hacer pasar a su camarógrafo como director, para evitar resquemores. Instalada en París desde 1973, junto a su esposo Raúl Ruiz,



fue montajista de las películas chilenas, de éste y de muchas de las que este autor realizó en Europa. Su primer film, el corto *La dueña de casa* (1975) hecho en Europa, fue premiado, pero sólo en 1979 pudo hacer otro, auspiciado por las Naciones Unidas, que muestra la vida de los niños de familias exiliadas en París. Se tituló *La nostalgia,* que es lo que muestra. Un año después rodó *Gente de todas partes, gente de ninguna parte.*

En 1984 realizó su primer largometraje, *Mi boda contigo,* con guión de Raúl Ruiz. Filmada en Portugal, se basa en una novela rosa de Corín Tellado, cuya superficie de clásico melodrama oculta una cáustica sátira a sus mecanismos.

Un caso muy especial entre los cineastas exiliados es el de Sebastián Alarcón, cuya obra se ha realizado enteramente en el exterior, en la Unión Soviética, donde reside. Había estudiado en la Escuela de Cine de Viña del Mar, donde fue alumno de Aldo Francia, Pepe Román y Diego Bonacina (excelente director de fotografía argentino que por entonces residía en Chile). En 1969 ganó una beca para estudiar cine en Moscú, en cuya escuela estuvo cinco años. Su intención, naturalmente, era volver a Chile, pero el golpe de Estado se lo impidió.

Fue de los primeros en tocar el tema del exilio, poco después del golpe militar, con un corto documental, *La primera página,* que es la visión que del mismo tiene un estudiante chileno en una ciudad tan remota como Moscú. En 1977 realiza *La noche sobre Chile* y en 1980 *Santa Esperanza,* que reconstruye posibles aspectos de la resistencia a través de la vida en un campo de concentración de la dictadura. Su film siguiente, *La caída del cóndor* (ya se había volcado definitivamente al cine argumental) trata del ascenso y caída de un dictador latinoamericano. En 1984 dirige *La apuesta del comerciante solitario,* que refleja la vida chilena en plena dictadura, a fines de los 70. Y en 1986 rueda un ambicioso film, *Jaguar,* según la novela de Vargas Llosa *La ciudad y los perros.* Al parecer, fue minuciosamente fiel a la novela pero introdujo dos cambios muy importantes: trasladó la acción a la década de los 80 y la situó en Chile. «Con ello —dice Jacqueline Mouesca— ha permitido una lectura inesperada y sorprendente de la obra».

Los caminos del retorno

Es posible que Alarcón, como muchos otros artistas, pueda ahora retornar de su destierro. De hecho, algunos han regresado ya, como Pedro Chaskel, Álvaro Ramírez, Douglas Hübner, Percy Matas o Luis Vera. Otros, han filmado «in situ» las transformaciones producidas en el país a medida que, desde 1983, comienzan a producirse grandes manifestaciones de protesta contra la dictadura.

Precisamente en 1983, regresa Angelina Vázquez y, durante algunas semanas, rueda un documental con ayuda de la televisión finlandesa: *Fragmentos de un diario inacabado,* con entrevistas y aspectos de la vida cotidiana. En 1985, un cineasta residente

en Nueva York, Juan Andrés Racz, filma en Chile *Dulce Patria*, un largometraje argumental que cuenta con apoyo de la televisión inglesa.

Esta búsqueda del país actual —que aún se debate en una difícil «transición»— se acentuó con la incursión clandestina de Miguel Littin en 1985, cuando rueda en Santiago escenas de su *Acta general de Chile* y con el rodaje —por cuenta de Televisión Española— de su notable documental *En nombre de Dios* (1986) donde se registran esas manifestaciones populares y su represión.

Todo esto, junto con el agotamiento de los temas militantes o directamente referidos al golpe militar, hace que el cine del exilio llegue a su fin. Ya muchos cineastas chilenos exiliados se habían vuelto hacia asuntos más generales, sobre otros países latinoamericanos (varios films sobre Nicaragua, por ejemplo) o sobre la literatura del continente, como Littin con obras de Carpentier y García Márquez.

Hay films que representan el momento de inflexión entre el exilio y la vida en el interior; uno de ello es *Chile, no invoco tu nombre en vano*, rodado en Chile por un grupo de cineastas anónimos (por razones de seguridad) que integran el Colectivo Cine-Ojo. El mismo registra las grandes protestas callejeras y fue montado y procesado en París. Otro caso es el de Luis Vera, que tras *Hechos consumados*, que rodó en Chile tras regresar de Suecia (país donde reside) dirigió *Consuelo, una ilusión*, cuyas dos partes, una filmada en Suecia y otra en Chile, representan gráficamente el dilema afectivo (y cultural) de muchos exiliados que regresan.

Mientras sucedía todo esto, en Chile se había desarrollado un amplio movimiento de films en vídeo, que compensaba las dificultades políticas y técnicas —también económicas— que hacían muy difícil la producción cinematográfica. La mayoría eran críticos con el sistema y se unían a la libertad conquistada, en los últimos años, por la prensa escrita. También podía observarse, recientemente, un cierto auge de la filmación de largometrajes, algunos con ayuda externa, como la notable *Imagen latente* de Pablo Perelman, que por cierto fue prohibida por la dictadura en 1988.

Cabe esperar —todos los indicios lo prueban— que los que lucharon en el interior para mantener una identidad cultural y los que la buscaron en el exilio, a veces brillantemente, puedan ahora unirse para hacer su cine en libertad.

José Agustín Mahieu



Breve historia del cómic

Para entender la nueva historieta chilena se deben tomar en cuenta varios hechos que actúan como antecedentes, directa o indirectamente. Sobre la base de estos antecedentes trataremos de perfilar la situación actual del cómic en Chile.

1.—La historieta no es algo nuevo en este país. Los años 60 son considerados como la época de oro, en relación al desarrollo industrial de la empresa editorial de historietas. La temática más común se encuentra en la aventura con ambientación en la selva, la segunda guerra o el oeste americano. El terror y la ciencia ficción son campos más acotados pero con igual permanencia. Otro campo importante de desarrollo es el infantil.

2.—A inicios de los años setenta se empieza a desarrollar una fuerte ideologización de la historieta, abarcando incluso el campo infantil, llevado adelante fundamentalmente por la editorial Quimantú.

3.—El año 1973 viene el golpe militar. Se intervienen la mayoría de los medios de comunicación; especialmente la editorial Quimantú, que pasa a ser Editorial Gabriela Mistral.

4.—Durante los primeros años de la dictadura militar desaparecen los últimos títulos de historietas, permaneciendo tan sólo los de Editorial Pincel como Condorito y las ediciones nacionales de Walt Disney.

5.—En 1982 nace *La Castaña,* revista de poesía, humor y gráfica que empieza a introducir nuevos dibujantes de historietas.

6.—En 1983 aparece *Tiro & Retiro,* bajo formato de fanzine, que incluye colaboraciones de nuevos y viejos dibujantes. En 1984 le sigue la revista *Ariete,* esta vez con la colaboración exclusiva de nuevos historietistas. Ese mismo año aparecen *Sudacas + Turbio, De Nada Sirve* y *La Joda.* Los títulos de revistas denominadas underground se multiplican de ahí en adelante: *Matucana, Beso Negro, Enola Gay, Gnomon, Rosi Guagua, La Peste* y otros.

7.—La nueva historieta se comienza a autodenominar cómic.

8.—En 1984 se inicia la distribución en Chile de la *Historia de los Cómics* de Josep Toutain y con esto los avances de la historieta estadounidense y europea se hacen más conocidos.





9.—En estos años aparecen las primeras librerías especializadas que dan a conocer las revistas editadas en España *(Víbora, Madriz, Tótem, Blue Jeans,* etcétera) y Estados Unidos *(Heavy Metal)* y más tarde de Argentina *(Skorpio* y *Fierro).*

10.—En 1986 visita el país el historietista francés Jacques Tardi, reuniéndose con algunos de los nuevos y viejos dibujantes que se enteran de su llegada.

11.—Producto de la visita de Tardi, los historietistas chilenos son invitados a participar con una muestra en el Salón Internacional de la Historieta de Angoulema. Los mismos historietistas designan al antiguo dibujante infantil Themo Lobos como representante para que acompañe la muestra.

12.—En 1987, el Instituto Francés de Cultura convoca a los historietistas nacionales a una exposición de sus trabajos en el local de la institución, dando pie a que los nuevos historietistas hagan un mayor contacto entre ellos y con los antiguos.

13.—En diciembre de ese mismo año, aparece la primera revista en quioscos de la nueva generación: *Ácido.*

14.—En marzo y abril de 1988 aparecen dos nuevas revistas bajo el signo de la nueva historieta. Son *Trauko* y *Bandido,* respectivamente.

15.—En 1988 aparece la revista *El Cuete* y en enero de 1990 reaparece, esta vez en quioscos, la revista *Matucana.*

16.—En estos años, paralelamente a las nuevas ediciones de historietistas jóvenes, se han editado otras que responden a iniciativas de viejos historietistas y otros editores desligados del fenómeno de la nueva historieta: *Cucalón, Humor de Hoy, El Tiburón, La Papaya, Barrabases, El Loro, El Humanoide, El Quirquincho, Asteroide, Alacrán, Cachipún* y otras.

Así como he enumerado algunos hechos netamente ligados al campo de la historieta se podría mencionar la fuerte llegada de la moda New Wave y los video clips. Aparte de esto, todo lo que significó la censura dictatorial que sólo a finales de los ochenta empezó a distenderse. La gran mayoría de los historietistas nuevos han vivido y se han desarrollado bajo la dictadura militar. Los esquemas mentales de esta generación corresponden un poco a esta situación. Se trata del inicio de una producción desordenada y voluntariosa que mira preferentemente hacia afuera como horizonte de referencia. El hecho de que esta producción se empiece a denominar como cómic responde tanto a este fenómeno como a la necesidad de diferenciarse de la producción anterior identificada con el nombre de historieta.



La producción al estilo underground responde a dos factores determinantes: el económico y el político. El underground aparece en Chile como una necesidad más que una opción. El costo de impresión de una revista de calidad normal es elevadísimo y la censura moral y política a que se ve afectado el medio no permiten otra salida. No hay, sin embargo, detrás de esto una postura política clara. Se trata más bien de la simple contestación. En estas revistas lo que se respira es un aire de desenfado y una gran energía caótica. Son revistas que se esconden bajo el brazo para ser leídas





Fragmento de un cómic de Vázquez-Esperidión

en comunidad encerrados en un cuarto. Algunos nombres son incluso un desafío abierto a la moral reinante. Beso Negro es quizás el ejemplo más claro de esto.

Beso Negro fue el producto de arduas disputas entre tres fans de la historieta que ahora tienen su sitial: Carlos Gatica, Lucho Venegas y Udok. Desde su primer número la revista se negó a seguir las pautas editoriales establecidas y se declaró asistémica de frentón. Con una periodicidad irregular, hecha en fotocopias y presentando un material regular, ganaba adeptos debido al respiro que significaba después de largos años el tener entre manos una revista hecha más con entusiasmo que con el frío cálculo que representaba el entorno general del país. Los temas ya no eran tabú y de igual manera se pasaba de la negra depresión a las andanzas lúdicas de un santiaguino nochero y farsante. Poco a poco, la revista se fue tomando más en serio, a medida que sus colaboradores iban cambiando y se iba adquiriendo una mayor noción de responsabilidad profesional, hasta convertirse en una revista con vocación subterránea. La publicación continúa apareciendo y conserva el mismo espíritu inicial.

Una opción diferente, pero con continuidad hasta hoy desde el underground hasta la oficialidad de los quioscos, es la revista *Matucana*. Con una línea editorial más ligada a las experiencias españolas, esta publicación se debe mayormente al esfuerzo de Alfonso Godoy, quien hiciera su aprendizaje profesional en España junto a Josep María Beá. Godoy trasladó muchos de los conceptos españoles, pero incluyó las variables nacionales originando un estilo de edición peculiar a la revista. El camino de *Matucana* se ha visto revivido actualmente con su aparición en quioscos y se reconoce la exigencia profesional de Godoy en comparación a otras revistas paralelas que abarcan un mismo público.

Pero hay que pensar en las características del público chileno que luego de muchos años se ve enfrentado a un producto que le resulta novedoso a la vez que extraño. Un público acostumbrado a la aventura o a identificar la historieta con la producción infantil. Se trata incluso de un público relativamente prejuicioso que no atina a iden-





Kisko-El Agudo

tificar plenamente el nuevo concepto de cómics catalogándolo a veces como obsceno y anárquico.

Sin embargo, el cómic ha logrado hacerse de un público permanente y creciente, se ha hecho comprender en sus pretensiones como un arte aún inmaduro pero con vitalidad y cada vez más autoexigente. Indudablemente a esto ha contribuido el hecho de la llegada de las revistas a los quioscos, cosa imprescindible para alcanzar la plenitud de un medio masivo de comunicación. El cómic ha logrado incluso llegar a las aulas de clases en las universidades y en institutos privados de educación profesional como parte de la formación de futuros artistas y diseñadores. No es posible, como decía, entender esto sin referirse a las primeras publicaciones en quioscos.

La revista *Ácido* fue la pionera en este sentido. Iniciativa surgida en un grupo de amigos (Pablo Alibaud, Daniel Turkieltaub, Osvaldo Sacco y Charles Smith), logró sentar bases para una concepción de revista nueva en el medio. Fue la primera en incluir las colaboraciones de Udo Jacobsen y Jorge Montealegre en torno al estudio del cómic, fenómeno de lenguaje y social. Fue capaz de conjugar en una misma publicación preocupaciones diversas como las del antiguo historietista Máximo Carvajal y el novísimo Felva. Apenas tres números quedaron de esta experiencia debido a la presión económica de los costos de impresión y distribución.

Luego de *Ácido* vinieron otras dos publicaciones que siguieron caminos menos seguros y que sólo en la actualidad han encontrado un rumbo más parejo: *Trauko* y *Bandido*. Se trata de dos revistas que divergen en muchos sentidos. *Trauko* se ha atrevido a proponer más innovaciones, con todos los peligros que esto entraña en el orden jurídico y estético. No siempre los resultados fueron buenos y no siempre pasó desapercibida a los ojos de la inquisición local (a poco de asumir el gobierno democrático fue condenada debido a una querella interpuesta por el antiguo Ministerio del Interior



bajo acusaciones de pornografía y herejía). *Bandido,* a pesar de tratarse de una edición más clásica y fundamentalmente de aventuras, ha recibido también el rigor de los moralistas y ha sido en una ocasión retirada de quioscos por pornográfica.

A pesar de todo, los proyectos se multiplican y la nueva generación de historietistas ha tomado un lugar importante en la producción editorial del país.

Udo Jacobsen Camus

Relación de publicaciones aparecidas entre 1983 y 1990

Tiro y Retiro
Ariete
Sudacas + Turbio
De Nada Sirve
La Joda
Beso Negro
Matucana
Gnomon
Hosi Guagua
La Daga
Enola Gay
La Peste
Saga
Trash Comics
Cucalón
Humor de Hoy
Ácido
Trauko
Bandido
Disueño
El Tiburón
Picardía
Barrabases
La Papaya
El Quirquincho
El Loro
Humanoide
Asteroide
Alacrán
Cachipún
Don Pato
Catalejo
Anarco
Hidra
Hidra
Bazooka Joe
y un sinnúmero de fanzines...



Fragmento de un cómic de los años 80

Nada de cómic

Se nos pide nuestra impresión acerca del papel del cómic durante la dictadura. Y aunque la marginalidad impuesta le dio cierto tono latente de protesta y disconformidad con todo lo establecido, no fue su característica el mensaje político o ideológico. Tal vez porque nadie creyó en él como un canal válido de comunicación, no fue ni símbolo de nada ni bandera de nadie. Sólo un grito gráfico, el deseo emergente, la imaginación tanto tiempo contenida. Una explosión espontánea de impresiones, expresiones, realidades parceladas, ideas sueltas intentando a duras penas agruparse y organizarse en una historia coherente.

¿El papel del cómic? Simplemente la necesidad de comunicarse con alguien. Las ganas de decir cualquier cosa, la esperanza en el hemisferio izquierdo del cerebro. Y es que dentro de un contexto caracterizado por la chatura y la uniformidad, la creatividad pensó en voz alta y una de las muchas formas a través de las cuales quiso manifestarse fue á través del cómic, un género desaparecido de los quioscos, pero no de las mentes de los actuales creadores y lectores.

El papel del régimen

Aunque no es característica de los militares el interés por el noveno arte, vale la pena destacar la influencia a nivel de formas y contenidos que tuvo este régimen en la historieta. Bastaría con nombrar la prohibición de lo imaginario y lo imaginado y la destrucción por la vía económica de la industria editorial para explicar el resurgimiento bajo formas completamente renovadas en Chile. Por decirlo de otro modo, aquí desapareció la historieta (así se le llamaba antes) y de sus cenizas nació el cómic (así se le llama ahora).

Pero centrándonos un poco más en la forma, la estética de la dictadura tuvo y tiene aún un papel que no podemos dejar de reconocer. Aportando con la más prolífera y morbosa crudeza que haya vivido jamás este país en su historia desde la independencia: la muerte, el miedo, las desapariciones, las torturas, el toque de queda, la injusticia social, la desesperanza, que bastante tienen que ver con las historias que



nos regala el cómic chileno. No en sus contenidos explícitos, sino más bien en su lógica, sus carencias y sus desarticuladas alucinaciones.

El golpe y sus secuelas marcaron en la actual generación de historietistas (preadolescentes en el año 73) una manera de ver y comunicar las cosas.

La generación de la censura

Si (h)ojeamos cualquier revista nacional de comics —incluso las aparecidas ya en democracia— lo que primero nos llama la atención es la impresionante calidad de los dibujos. La fuerza de los trazos. La definición acabada de estilos propios, novedosos, llamativos y diferentes. Con influencia de los actuales autores de todas partes del mundo del cómic civilizado, pero siempre con un claro estilo personal y único en cada creador.

Pero al leer los bocadillos, al recorrer las historias, los diálogos, los desenlaces, comienzan a aparecer las inconfundibles huellas de la censura. (La censura de todos los días: un periódico casi completamente blanco como si en la imprenta hubieran olvidado usar tinta, material de relleno, la distracción, lo irrelevante en un podium. En los colegios, personajes históricos, básicos, arrancados de los libros y de los programas, historia retocada, clásicos en la hoguera, discursos vacíos, polémica inocua. En la televisión, la publicidad invitando a vernos como no somos, y la desinformación como método. En la calle, en el metro, en una fiesta o en la oficina, el miedo a decir, la sospecha constante, la espontaneidad quién sabe dónde).

Ésta es una huella aún profunda en la incipiente producción de cómics. Ya no por el miedo. Más bien por la estructura mental resultante de una realidad permanentemente recibida a través del inepto filtro censor.

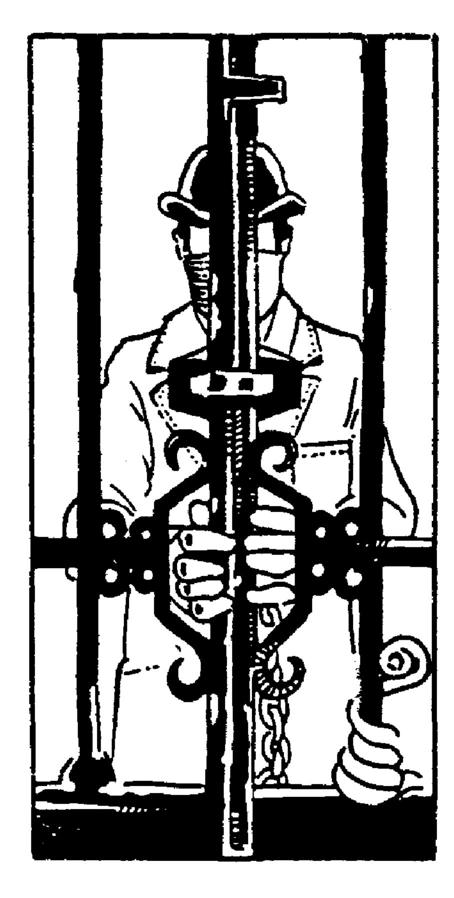
Tal vez por eso muchos guiones suenan un poco a hueco. Las historias, no se sabe hacia dónde van ni de dónde vienen, los personajes no quieren mostrarse ni por nada en el mundo, el conflicto es ambiguo, el lenguaje ajeno, lejano, los diálogos más que herméticos, huidizos, los montajes desarticulados y los finales tan abruptos como un pronunciamiento militar.

Tal vez por eso las imágenes han tenido que derrochar tanta fuerza en sustentar cada relato.

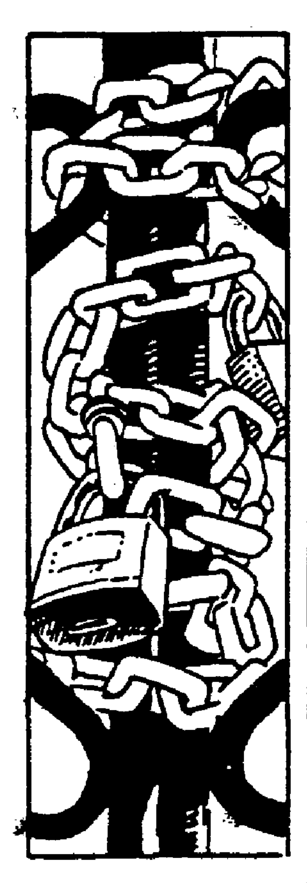
Las dificultades del comienzo

Pero no olvidemos que esto apenas empieza y que dichas carencias narrativas guardan gran relación el aprendizaje, la experiencia y el desarrollo. Lo importante es que los numerosos lectores, los editores y, más que nadie, los dibujantes tienen conciencia de esta falencia. Precisamente la búsqueda general apunta al enriquecimiento, la do-









Fragmento de una historieta de Carlos Ramos

cumentación, el contacto con los orígenes, la autenticidad, la magia, la poesía y la honestidad, como herramientas imprescindibles para lograr un mayor peso de los guiones. De hecho muchos dibujantes ya salen del encierro e individualismo propios de estos últimos años, para trabajar en conjunto con guionistas.

Todo lo cual se percibe y refleja en historias claras, íntegras y muy bien logradas. Número a número están apareciendo pequeñas piedras preciosas, viñetas admirables, formas nuevas, historietas y autores notables.

Y es curioso, pero pareciera que la desintegradora herencia de la censura y la autocensura se constituye ahora en un lenguaje lleno de fuerza y significación. Un estilo propio de esta generación, que transforma los vacíos en imaginación, la evasión en elevación y altura de miras, la estructura errante en una ingeniosa caja de sorpresas, la inseguridad aparente en gritos de tinta. La ambigüedad cede el terreno que ganan la lucidez, la síntesis y la transparencia. Los silencios se vuelven ritmo y los lenguajes ocultos se tornan figuras literarias. Hay un dominio. Sin duda, hay una cancha trazada.

Los temas, los personajes

Mujer en bar.
Hombre que llega.
Ojos. Miradas.



Un trago a medio beber.

Una mano en una pierna.

Un convertible alejándose, ambos en él, una detención, amor desde todos sus ángulos, un extraño borroso en la niebla que echa mano a una escopeta recortada del futuro, PUM, dos cuerpos desnudos e inertes en el interior del auto. En sus más variadas versiones gráficas y cambiando el auto o el bar por otros lugares, parece ser uno de los temas más frecuentes en el cómic nacional. Como una pesadilla que se repite todas las noches, evocando inconscientemente la historia de la dictadura. El peligro de involucrarse, de amar, de compartir, el miedo a estar desnudo frente a la paranoia constante: picana eléctrica, desaparición, muerte, y nunca una explicación.

Frente a esto, el otro gran tema. Los mundos diminutos que al final terminan siendo el universo, o al revés, los monstruos inmensurables que terminan siendo microbios o más bien neuronas cerebrales. Mundos internos, mundos propios, como diciendo déjenme tranquilo, nada es suficientemente grande como mis neuronas.

Sin embargo, justo ahora, al principio de la democracia, los mundos diminutamente grandiosos de los creadores comienzan a asomarse y a tomar dimensiones reales. Fantásticas y reales. Aparecen nuevas temáticas, más variadas, más sorprendentes. Y es que los autores ya no temen compartir sus propias historias, valorar lo que ven, viajar despreocupados por la inagotable inspiración que nos regala cada barrio, cada ciudad, cada pueblo, piedra, persona, o cada recuerdo de los malos tiempos o de los buenos.

Igualmente los personajes —casi inexistentes hasta el año noventa— ya se atreven a mostrarse en público (El Conde de Matucana, Checho López, Kiki Bananas, El Viejo del Saco...) Se perfilan creaciones, universos, caras y personalidades definidas que nos emocionan y nos sorprenden al mostrarnos cómo somos o cómo no somos.

Vuelve con ellos una parte esencial de la historieta chilena. Al vivir los personajes, nace realmente un mundo con vida propia, más allá de sus autores, los editores o los lectores.

Se cumple así el deseo y la exigencia formulados por Quintín el Aventurero, héroe de las historietas chilenas de los años cuarenta, quien en una ocasión se apareció en los sueños de Coré —su creador— y le dijo: «—Venimos a pedir la reivindincación de las clases imaginarias».

El papel del cómic en la democracia



A propósito de reivindicación y de democracia, cabe señalar la importancia que merecen tener los historietistas anteriores al golpe. Los viejos cracks, los que tuvieron que buscarse otro empleo. No como un homenaje. Más bien como una necesidad de tomar contacto con la evolución del cómic en Chile. Porque si bien la influencia de revistas extranjeras (europeas, norteamericanas) aportó las bases de lo que hoy existe, hay ya un largo camino recorrido que vale la pena revisar. Más de algo nos pueden decir los viejos acerca de cómo estructurar una historia o crear un personaje.





Gato

Casi todos parecen estar de acuerdo en que la reconciliación y el reencuentro con los valores democráticos debieran ser las características de estos tiempos. Para qué hablar de la apertura. Es tiempo de que el cómic participe cada vez más y a mayor nivel en este reencuentro. Proponiendo caminos hacia la imaginación, reconciliándonos con nuestra realidad, con nuestros orígenes, nuestros sueños, deseos, frustraciones, diferencias, traumas y todo lo que nos salga al encuentro. Total, llegó el tiempo de pensar en voz alta. Lo que venga, palabras, imágenes y no hechos. Divaguemos un poco. Por ahí viene lo bueno. Al fin y al cabo, este es sólo un momento más en la larga y accidentada historieta de Chile.

Daniel Turkieltaub

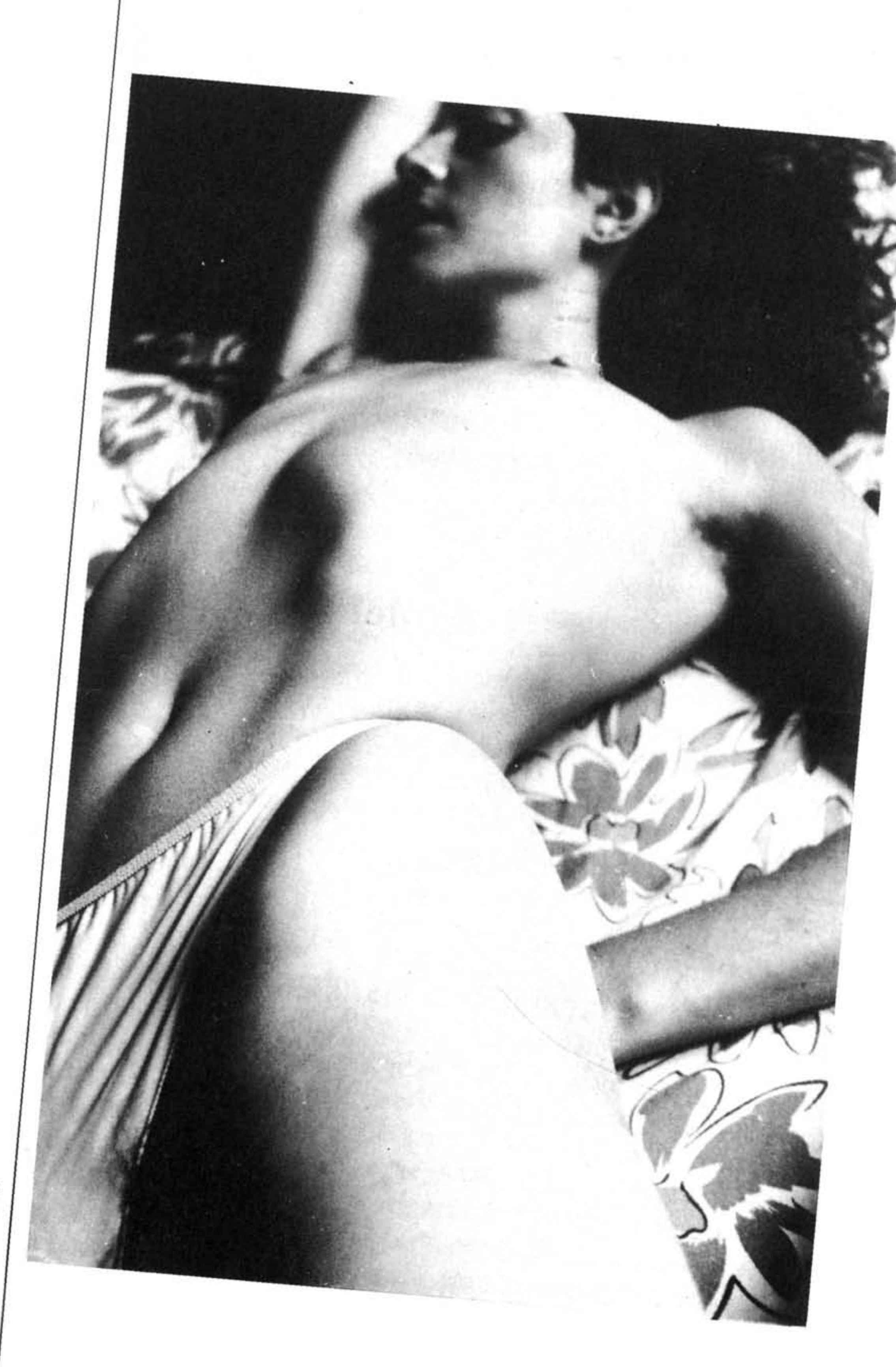


Foto de
Claudio Bertoni
(1986)



16 años de fotografía en Chile
Memoria de un descontexto

La primera información que tuve sobre la situación de la fotografía en Chile después del golpe militar fue en 1974 cuando entré a estudiar periodismo a la Universidad, donde pasé cuatro años sin necesidad de tomar apuntes, pues no había mucho que anotar. Supe que habían ametrallado a una muchacha que había sido compañera mía de colegio en los tiempos lejanos de la básica, mientras tomaba una fotografía demasiado cerca de un regimiento, en el puerto de Valparaíso. He vuelto a ver el rostro de Francesca en el retrato de fin de curso; para él posamos todos muy bien peinados allá por 1962.

La huella fotográfica quedó suspendida en Chile junto con la legitimidad de la memoria para el golpe militar y la amnesia obligada se implantó so pena de variados castigos. La cortina de la cámara quedó bloqueada en la posición cerrada de su pestañeo, y la población infantilizada por el padre severo que llegó a extirpar el desorden sufrió la relegación del espacio público, aislada en piezas oscuras y condenada a comerse los pollos reales o imaginarios por cuya ausencia de los supermercados, tanto había reclamado durante el desabastecimiento provocado por el caos marxista.

Posteriormente este panorama hogareño se complementó con la televisión, que dio cuenta de la cobardía de los terroristas que se las emplumaban de esta «copia feliz del edén», mientras los más duros morían en enfrentamientos con los restauradores de la moral pública. La televisión ha sido, seguramente, la principal modeladora de nuestras miradas en estos años.

En la Universidad Técnica se encontraron, con posterioridad al 73, los sobres vacíos que contenían parte importante de los negativos acumulados por Antonio Quintana durante lustros, y cuyo proyecto consistió en hacer un retrato del pueblo de Chile desde la perspectiva social y —también de la retórica— de su militancia comunista. Bob Borowitc —polaco de origen y sobreviviente de los campos de concentración—, figura formadora de relevancia en la transmisión de una consciencia fotográfica como expresión personal ligada también a la excelencia técnica del oficio, sufrió una dolencia que sintomáticamente afectó su capacidad de memoria.

De Chile salieron bajo distintas especies de apremios la mayoría de los que, desde los lenguajes visuales habían emprendido la documentación de la vía chilena al socia-

lismo durante los tres años de la Unión Popular. Así lo hizo, por ejemplo, Marcelo Montecino poco después de que su hermano Cristian —también joven y fotógrafo— fuera asesinado por insistir con el obturador de su cámara. Montecino desplazó su compromiso con la huella fotográfica documentando los procesos registrados en Nicaragua y El Salvador, y mantuvo un activo vínculo con Chile. En 1984 organizó en Washington —donde establecio su residencia—, una exposición fotográfica con el tema de los Derechos Humanos dando a conocer el trabajo fotográfico que habían realizado algunos de acá. Luis Poirot partió a España con sus retratos de Neruda y otros iconos de la cultura nacional, y allá siguió retratando a las figuras prominentes el exilio europeo. El levantamiento de la memoria como panteón de personalidades ha sido una tarea a la que Poirot ha continuado consagrándose desde que volvió al país. Ambos profesionales se han reinsertado como referentes en la actual fotografía chilena.

En la marginalidad y el descontexto quedaron los que en el campo cultural resultaron omitidos por la *tábula rasa* militar, omisión que nadie podía dar por descontada; los que dentro de la arbitrariedad y la confusión no fueron alcanzados por el estigma, conservaron un lugar en las universidades neutralizadas y en los medios de comunicación permitidos. Es el caso de Juan Domingo Marinello, que desde la Universidad Católica, y a través de la docencia, ha operado como nexo con el pasado para las nuevas generaciones, y de Jorge Ianiszewski, que de cineasta en proyecto entró a trabajar en una revista de modas femenina. Junto a otros, estos dos fotógrafos participarían más tarde en la fundación de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), de crucial importancia para la protección de los que, a diferencia de quienes operaban en territorios neutros, ejercían el oficio arriesgando bastante más que la integridad de sus cámaras.

Tres obras de autores «que se quedaron» y que se inscribieron en el ancho campo de la marginalidad cultural chilena, podrían mencionarse como primeras y sólidas respuestas creativas desde la fotografía ante la impronta que en lo público y en lo privado marcó la dictadura: las de Paz Errázuriz, Leonora Vicuña y Claudio Bertoni. Mientras Errázuriz —que poco antes del 73 había fotografiado exhaustivamente a una gallina en el patio de su casa— salió a deambular por calles abandonadas, retratando a mendigos, borrachos, locos, artistas, circenses, prostitutas y travestis, Claudio Bertoni abandonó la ciudad y se aisló en un balneario de provincia. Entre las cuatro paredes de la casa en que se encerró, se dedicó a fotografiar durante 16 años a una misma mujer, fragmentada, huidiza y desnuda. Su exploración visual aborda el tema de la relación de la fotografía con lo pictórico, y su fuerza radica en la obsesion que lo lleva a crear un universo cerrado y polivalente. Leonora Vicuña —que más tarde se fue a París— presentó hacia 1980 una serie de copias en blanco y negro y luego coloreadas, bajo el título *Hotel Chile*, constituyendo una secuencia de alta poesía en base a imágenes colectadas en la bohemia de los bajos y medios fondos. Las primeras reuniones que originaron la AFI se llevaron a cabo en la casa de Leono-

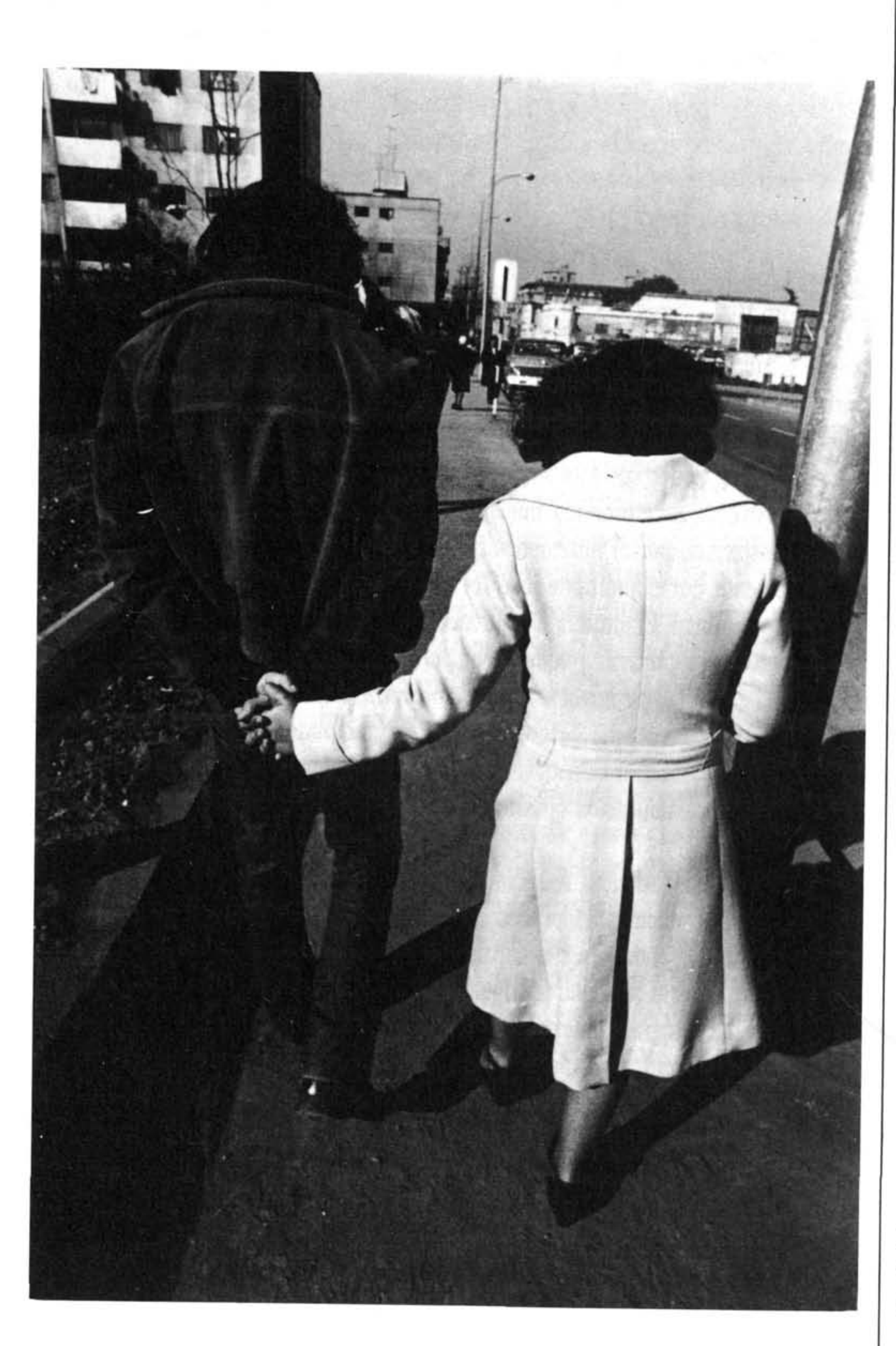


Foto de
Oscar Wittke
(1982)

ra Vicuña, «salón-olla común» precario y abierto que durante el período más anómico de la dictadura acogió a un número importante de artistas sin palo al que arrimarse.

Vicuña también estuvo tras la organización de los dos *Encuentros de Arte Joven* donde otra fotógrafa de la futura AFI —y que más tarde se vincularía a la revista APSI—, Inés Paulino, puso en escena el retrato de María Luisa Bombal, escritora muerta en medio de la amnesia colectiva en un hospital de pobres. El nombre de la AFI contiene a nivel enunciativo la utopía de una virtualidad clave: la noción de fotógrafo «independiente», es decir, de autor. No ha sido sencillo constituir aquí miradas que ahonden en lo particular para efectuar revelaciones generales. El postulado de Giselle Freund en cuanto a que la fotografía, además de ser una forma de arte, tiene su potencial en «la capacidad para darle forma a nuestras ideas, influenciar nuestro pensamiento y para definir nuestra sociedad», tiene aún un camino de emancipación que recorrer en Chile y en el resto de Latinoamérica. El continente no sólo arrastra en cuanto a identidad el sello del mestizaje y de una historia marcada por la sucesión de tiranos, hambrunas y hecatombes naturales, sino también una cultura cuya marca ha sido la colonización. Precariedad y sometimiento pasan aquí, en el caso de la fotografía y de las artes visuales, por el tema de las miradas prestadas, por el problema de las solicitaciones originadas por los centros dominantes y los sistemas de representación en que el poder sustenta sus contenidos. Curiosamente la dictadura, en tanto situación extrema, generó un movimiento inédito y de gran potencia crítica, paradójicamente auspiciado por el libremercadismo triunfante del llamado *boom económico* y, puntualmente, por el almirante José Toribio Merino, miembro de la junta de militar y pintor de domingo. El almirante se preocupó especialmente de eliminar los aranceles aduaneros para cámaras y equipos, quién sabe si para promover la fotografía como *hobby.* La libertad de importaciones democratizó la fotografía en Chile y con ello contribuyó a la emergencia, desde los distintos y amplios campos de marginalidad general, de numerosos aficionados, muchos de los cuales —posteriormente ligados a los medios de comunicación opositores— han documentado una parte del perfil de estos años.

Antes de Pinochet, adquirir una cámara resultaba prohibitivo, pues formaba parte de los items absurdamente colocados en la lista de lo suntuoso. Si se considera la fotografía de autor como aquella capaz de crear visiones de mundo y tras la cual se lee un pensamiento sensible, un rigor y una coherencia de proyecto, sin duda que en Chile el gran fotógrafo anterior a este período ha sido Sergio Larrain, quien después de haber integrado el equipo de los 17 elegidos por Cartier Bresson en *Magnum,* se retiró de las pistas por razones morales: no ayudar a vender revistas con imágenes de guerra, crímenes y tragedias. A través de este fundamentalismo exacerbado que, sin embargo, dejó en otros archivos sus imágenes de Chile y América Latina, Larrain plantea una pregunta ética límite sobre la posibilidad de una fotografía independiente.

Con excepciones estrictas, el patrimonio fotográfico documental tal vez de mayor valor y cuyo rescate se encuentra pendiente, ha sido el realizado por la especialísima



Álvaro Hoppe: Una escena del funeral de André Jarlan

raza de los reporteros gráficos antiguos, ligados a las grandes empresas periodísticas, quienes se formaron desde abajo, a fuerza de audacia, sin preparación y ajenos a otra ideología que no fuera la de llegar con «el mono» para producir el golpe periodístico.

Entre el 70 y el 73 se fraguó un tejido cultural heredero de la Reforma Universitaria y de una actividad intelectual y artística avalada por los procesos de cambio. Un pensamiento que integraba la preocupación por los lenguajes vinculados a la gravitación simbólica de la imágen se concretó en la creación —por ejemplo— del Instituto Fílmico, de una activa escuela de artes de la comunicación, de Bellas Artes, de un contexto editorial y, en general, de una cultura participativa y crítica. Lo que pudo surgir de allí se quebró y la historia fue otra.

El poder de la fotografía como icono y memoria queda bien ilustrado por la ausencia de cualquier imagen de Salvador Allende de los medios de comunicación durante la primera década que siguió a su derrocamiento. De modo análogo, no es casual el hecho de que los miembros de la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos esgrimieran la condición fantasmática de la fotografía en tanto huella, para dar testimonio de su realidad: resulta curioso que muchas de las fotografías ampliadas por fotocopia que ellos elevaron en sus pancartas durante sus pioneras y apaleadas marchas callejeras, proviniesen de las cédulas de identidad de las víctimas, género establecido por el Estado para llevar el recuento de la comunidad que tutela. La fotografía tiene —como se sabe—, diversos usos y en su empleo para el fichaje policial también amplió su perfil en Chile a manos de la policía secreta (la DINA y después CNI) cuando usaron la cámara para antologar a los que participaban en las movilizaciones populares en contra del régimen.

El primer medio de comunicación que permitió la inserción de la fotografía denunciante fue el *Boletín Solidaridad*, amparado por la Iglesia Católica y los organismos

de Derechos Humanos. Luis Navarro trabajó allí con un alto costo personal en los primeros y más oscuros tiempos de la dictadura, cuando aún los desaparecidos eran «presuntos» hasta que en 1970 fueron descubiertos 15 cadáveres en la localidad campesina de Lonquén, al fondo de unos hornos de cal. Hellen Hughes, y posteriormente Pilar Vergara, desarrollaron un importante trabajo a través de ese medio.

Mientras, aquí se publican libros lujosísimos sobre las maravillas del paisaje chileno, los misterios exóticos de la Isla de Pascua y la carretera austral —obra magna del régimen puesta en imágenes por un sobrino de Pinochet—, amen de un especímen que recoge la vida y milagros de Sor Teresa de Los Andes, beata de Chile, los «fotógrafos de batalla» han sido absorbidos por la presión de la denuncia. Es la prioridad de respuesta inmediata ante la violencia política la que acapara sus energías, que se suma a la información recogida por los medios de comunicación opositores al régimen militar. Son estos medios el principal soporte que ha existido para la publicación de la obra realizada por los fotógrafos chilenos de estos años. Alvaro y Alejandro Hoppe, Miguel Angel Larrea, Jesús Inostrosa, Claudio Pérez, Kena Lorenzini, Oscar Navarro, Inés Paulino, Marco Ugarte, Héctor López y Claudio Pérez son algunos de esos nombres. Este grupo se congrega en la AFI, que también resulta un punto de intersencción para otras clases de fotógrafos adscritos a otros campos marginales como Elsa de Veer, Felipe Riobó, Julia Toro, Nora Peña y Lillo, Luis Weinstein, Jorge Brandtmayer, Luis Fernando Prieto, Jaime Goycolea y otros antes mencionados.

Cuando en 1984 el Museo Nacional de Bellas Artes censuró la obra de dos fotógrafos —un autorretrato de Jorge Brandtmayer en el que aparecía comiendo tallarines junto a dos mujeres sin ropa y unas copias de Paz Errázuriz de desnudos masculinos— la AFI se retiró en masa al año siguiente, lo que obligó a su directora, Nena Ossa, a suspenderlo. En 1986 murió por quemaduras Rodrigo Rojas Denegri, joven fotógrafo recién llegado del exilio, en un incidente en la que estuvo involucrada una patrulla militar. La AFI organizó una exposición póstuma que duró cinco semanas, y a la que asistieron diez mil personas. La organización continuó movilizándose para denunciar abusos y proteger el oficio.

Respecto a la conservación del patrimonio ha sido pionera y lúcida la iniciativa de Hernán Rodríguez, director del Museo Histórico, que ha reunido 180 mil fotografías y unos 200 daguerrotipos para los cuales ha implementado un sistema de conservación adecuado. También hay que mencionar la actividad del fotógrafo José Moreno, que ha puesto su empeño en preservar los archivos de la Universidad de Chile.

La domesticación del ojo en este tiempo ha sido sostenida por los cánones estéticos emitidos —entre otras cosas— por un sistema de publicidad que «nada tiene que envidiarle a Estados Unidos», y por una televisión controlada por el oficialismo. Sobre el quehacer de los fotógrafos comprometidos con la memoria histórica, ha pesado la excesiva presión ejercida por la polarizada y violenta contingencia, cuestión que se sumó a la demanda que, desde los países sensibles a lo que ocurría en Chile, se ha pedido para ilustrar desde allá los padecimientos del pueblo chileno bajo la bota



Hellen Hughes:
Manifestación en Lonquén
(1979)

militar. Poniéndolo en palabras de Barthes, la fotografía de estos años ha trabajado con el *studium*, pero tal no se ha preocupado demasiado por el *punctum*. Esto ha producido cierta distorsión en el camino de liberación del ojo propio, en favor de una cierta trampa retórica: demasiadas imágenes de pacos apaleando civiles, mucho carro lanza agua desaforado, exceso de niños y madres sufrientes en ollas comunes, pérdida de intensidad de tanto punto levantado desafiando al fascismo. Tal vez la fotografía «insuperable» de Sebastián Acevedo ardiendo en la plaza de Concepción, autoinmolado en protesta contra la policía secreta que se había llevado a sus hijos, copó definitivamente la capacidad de horror en la retina colectiva. Paradójico resulta el inaudito número de exposiciones fotograficas de bajo nivel que hay en Chile a lo largo de cada año. A la fotografía conservadora y hobística que siempre ha contado con sus cultores, se agregó el impresionante contingente de fotógrafos nuevos salidos de institutos privados que han lucrado más que educado durante este período.

Como *exemplum* de respuesta autoral por su riqueza, coherencia y rigor, la obra que Paz Errázuriz ha construido destaca y daría motivo para otro y especial artículo. Si en Chile estaban desapareciendo a las personas, ella desplazó su respuesta al señalamiento de zonas perennemente amenazadas por la invisibilidad y la exclusión. Ante la depredación y anestesia visual esta autora ha levantado su propuesta como corrección de la mirada. Invierte el caudal de luz que el poder distribuye entre sus favoritos para iluminar las zonas más sombrías e irrecuperables del tejido social: «La exploración de esta cámara se efectúa en lugares minados, documentándolos con imágenes que no puedo dejar de llamar bellas. Reveladoras, asimismo, de lo que ningún triunfalismo ideológico, político o religioso puede permitirse ver y aceptar que sea visto en los salones donde vende su pomada», escribe sobre la autora el poeta Enrique

Lihn, uno de los pocos que escribió sobre fotografía en estos años. Si como sugiere John Berger, la memoria implica un cierto acto de redención, ya que lo recordado está siendo salvado de la nada y lo olvidado equivaldría a lo que se abandona, el gesto de Paz Errázuriz se define por su constancia y urgencia, como si corriera contra el tiempo, por hacer caber a todos los olvidados —prostitutas, travestis, ancianas vestidas de reinas, artistas de circo, parejas entreveradas en el tango de la muerte— en la fotografía como arca de Noé.

Ha sido en los márgenes de la cultura ligada a las artes visuales de la década anterior a los 80 se registraron productivos procesos que pensaron creativa y críticamente en la condición fotográfica latinoamericana. Una metáfora significativa ha sido la articulada por el artista visual Eugenio Dittborn mediante el uso elíptico de la fotografía para realzar su estatuto de «guardiana del recuerdo». Para referirse a la memoria prohibida se remitio por ejemplo al rescate de rostros de delincuentes populares desde antiguas revistas policiales y de una publicación deportiva rescató imágenes de boxeadores derrotados, padeciendo sus *nockouts* de boca en el ring. Con estos últimos constituyó su serie de las *Pietás*. Así también la artista catalana Roser Bru, llegada a Chile desde el exilio español en el mismísimo Winnipeg, incorporó en sus cuadros esa fotografía del soldado republicano cayendo bajo la bala enemiga, tomada por Robert Capa: «Para entender el presente, igual que en el psicoanálisis, hay que indagar y asumir los momentos reprimidos y olvidados colectivamente», escribe Dittborn.

También por esa fecha, y asociado al movimiento de las artes visuales, Ronald Kay escribe «Del espacio de acá», texto adelantado y fundante que aún no irradia en plenitud su activadora propuesta.

La ausencia de mercado, de medios editoriales —en especial de libros de fotografía— para motivar o dar a conocer expresiones de autor, la inexistencia de crítica y de cruzamientos de proposiciones fotográficas con otros sistemas de signos culturales, han marcado un descontento. Fue la falta absoluta de contexto la que hizo de Hércules Florence (un brasileño que inventó el principio de la fotografía —y de los revelados que hacía con orina— en simultaneidad con Wedgwood, Niepce, Daguerre y Talbot) un ilustre desconocido.

En Chile ha faltado un tejido que permita el rigor conceptual necesario para entender la fotografía en su dimensión de actividad ligada a nociones amplias de lenguaje visual, de pertenencia a un aparataje simbólico colectivo y por lo tanto ideológico; en cuanto a su capacidad activadora para interponer estéticas que subviertan la dominancia ejercida por las imágenes manufacturadas por el hábito y la institución. Fuera de ediciones en fotocopias, un par de anuarios de precaria impresión, poco o nada ha habido. Mientras no se publiquen libros con un criterio de edición rigurosa, la gestión autoral de los que han formado la memoria de estos años, no será conocida ni podrá evaluarse en su verdadera dimensión.

Claudia Donoso



Vídeo arte en Chile
Del lenguaje censurado, a la transgresión del espacio de la censura

De cómo se genera un lenguaje a partir del erial donde se ubicaba la imagen —el lenguaje/imagen— de los chilenos; en una continuidad cultural sesgada por una impronta distinta, que hace que todo contenido manifiesto empiece a convertirse en latente, sobre todo en el trabajo de artistas e intelectuales que viven intensamente el drama de esta censura.

La experiencia política chilena, y el quiebre de las formas acostumbradas de convivencia, provocan una ruptura también en los modos cómo esa convivencia se manifestaba en todos los planos del discurso nacional.

A partir de 1973 el lenguaje se torna sospechoso, y es a partir de esa sospecha desde donde se genera el nuevo discurso del arte en Chile, mientras otros discursos también intentaban reconstruirse asumiendo el duelo de ese lenguaje sesgado violentamente.

Fueron los artistas visuales quienes aprovecharon estos materiales sospechosos, estos restos de un gran naufragio y que comienzan a elaborar un léxico cuya inserción en lo social es clave para entender ahora un proceso cultural chileno.

Había que transgredir, transgredir la sospecha, los nuevos espacios economicistas donde el discurso artístico (algún discurso artístico) se estaba refugiando en una gramática social regida por el miedo y las regulaciones abstractas del mercado.

Las artes visuales que en Chile 1970-1973 habían tenido un papel preponderantemente épico se refugian en códigos de una criptografía aparente, eludiendo así el espacio de la pura nostalgia y el temor de la sospecha. La lectura de estas obras resulta una lectura abierta a lo social, y a la indagación sicológica. Quizá el denominador común haya sido el intento por empezar a balbucear un lenguaje, o la incesante búsqueda de la reunión luego de la dispersión.

Nuestra manera de entender el vídeo-arte en Chile es esa. El vídeo no se exclusiviza, como arte participa de un proceso mayor, donde quizás la tarea más importante sea la elaboración de un multi-código que componga ese vocabulario fragmentado. El vídeo arte en Chile ha sido fragmentario en un proceso analógico a cómo lo fue en su imaginario social. La imagen vídeo aparece así, balbuceante, carencial, casi tími-

da, frente a las imágenes de TV oficial que se autocomplacen en la redondez mesiánica y dogmática de un modo económico que se intenta imponer a través de distintas vías sociales.

Nuestro interés aquí es dar cuenta de los inicios de estas formas de vídeo-arte en Chile, considerando además que el vídeo, la tecnología vídeo, ocupó un espacio social importante en lo que se refiere a comunicaciones alternativas, posibilitando también que un lenguaje político encontrara nuevamente el espacio que le correspondía en lo social.

Nos referiremos sólo al uso de la tecnología vídeo por parte de los artistas visuales, en el nuevo ámbito que ellos generan, impidiendo que las rupturas en el imaginario social y cultural sean más profundas.

Imagen-vídeo, imagen artística

Paradójicamente es a partir del propio sistema económico liberal que fue posible incorporar la tecnología vídeo en Chile. Se forman productoras independientes a las que pueden acceder los artistas visuales para la realización de sus trabajos. Se realizan obras en media pulgada y tres cuartas de pulgada, cuyos circuitos de exhibición son siempre reducidos, salvo los festivales y muestras de vídeo organizados por el Instituto Chileno-Francés de Santiago. Más tarde, un canal de TV universitario, Canal 4 de Valparaíso, incorporará un programa de televisión dedicado a mostrar y a comentar la producción de vídeo-arte chileno y extranjero («En torno al vídeo». Conducción de Carlos Flores, Dirección de Carlos Godoy).

A la criptografía de un lenguaje se une entonces esta concepción casi clandestina de los circuitos de exhibición. Allí se genera una discusión en la que convergen artistas plásticos (visuales de ahora en adelante), poetas y sociólogos preocupados por aspectos culturales.

El espacio del vídeo-arte es un espacio de convergencia disciplinaria donde cada especialidad aporta con elementos fraccionados de una metodología propia frente a un objeto nuevo y distinto que es esta imagen visual de 525 líneas (sistema NTSC).

El trabajo de vídeo arte implicó en lo nacional un nuevo tipo de espacio visual que privilegió zonas marginales en lo temático y formas experimentales de una visualidad que nada quería deberle a lo comercial.

Sus características más relevantes parecieron ser:

1. Ruptura de los espacios formales de arte. Galerías oficiales o comerciales.
2. Ruptura con la idea de autoría de la obra.
3. Ruptura con la idea de obra acabada.
4. Democratización del proceso de la imagen.
5. Trabajo con un formato que suponía la inclusión del tiempo.
6. Trabajo con soportes que permitían la serialidad de una obra.



7. Trabajo visual como posibilidad de exploración de otros márgenes del trabajo plástico nacional.

8. Reformulación de un código (visual) en permanente exploración.

La galería de arte tradicional se convirtió, en los inicios del gobierno militar, en un espacio también sospechoso de formular propuestas políticas. La censura se aplicó en ese territorio con tanta fuerza como en los espacios sindicales o universitarios. Fue necesario reformular el espacio, y los artistas salieron a la calle formulando propuestas distintas, de las que hoy quedan registros en cintas de vídeo.

En el año 1979 el Colectivo Acciones de Arte CADA realiza sus acciones denominadas «*Para no morir de hambre en el arte*» las que consistían en acciones de repartición de leche en poblaciones, un texto leído frente al edificio de la CEPAL (ONU) en Santiago y camiones lecheros partiendo desde el Museo Nacional de Bellas Artes con su frontis cubierto con una gran tela blanca.

Estos vídeos-registros del CADA (Rosenfeld, Eltit, Castillo, Zurita y otros) quedan registrados en dos producciones de ese año:

«*Para no morir de hambre en el arte*», en 3/4 de pulgada, color, 20 minutos de duración e «*Inversión de escena*», vídeo de 3/4 de pulgada, color, 20 minutos.

Ese mismo año, considerado en el estudio de Yesica Ulloa, «*Vídeo Independiente en Chile*» (Céneca, Cencosep), como en el que se inician los vídeos experimentales, Gonzalo Mezza realiza su «*Instalación en la Cordillera* (fragmento Este)» 3/4 pulgada, color, 20 minutos. «Filmación de 4.527 metros de la cordillera que nos circunda, en las cuatro estaciones, desde el aeroplano sin motor. Manipulación de cotas de máxima altura, grados de temperatura, tiempo y espacio.»

En la misma idea por subvertir los espacios de la formalidad, Lotty Rosenfeld subvierte un signo de tránsito mediante la inclusión de una línea que quiebra el signo sobre el cual se superpone.

Su producción, «*Una milla de cruces sobre el pavimento» (16 mm traspasado a vídeo, color, 20 minutos) se iniciará como registro visual con su «Acción de Manquehue»* y continuará durante bastante tiempo instalándose también en esta característica de serialidad de la obra visual del período.

– La ruptura de la idea autoral de la obra se refleja en estas proposiciones que son presentadas mayoritariamente en forma colectiva. Poco a poco, también se inician los balbuceos idiolectales en estas proposiciones visuales. Este inicio es marcado por la repetición balbuceante o asegurante de espacios (Rosenfeld, Mezza, Eltit).

Durante 1980, CADA realiza «*Ay Sudamérica*» (3/4 pulgada, color, 20 minutos). Seis avionetas volando sobre Santiago lanzan 400.000 volantes sobre la ciudad. Cada volante es una proposición para que cada habitante pueda ampliar sus espacios de arte.

Ese mismo año, Lotty Rosenfeld registra su «*Intervención en autopista Santiago-Valparaíso*» (3/4 pulgada, color, 10 minutos), y Gonzalo Mezza continúa con sus serie de instalaciones, ahora con «*Instalación Cruz del Sur* (fragmento Oeste)».

Inician en 1980 sus trabajos, Diamela Eltit, «*Zona de dolor I*» (16 mm, traspasado a vídeo, 3/4 de pulgada, color, 15 minutos); «*Zona de dolor II*» (3/4 de pulgada, color, 10 minutos), y Alfredo Jaar: «*Situaciones de confrontación*» (1/2 pulgada, color). Ambos artistas desarrollarán sus obras a partir de estas primeras proposiciones. Diamela Eltit lo hará en literatura (Lumpérica, El padre mío) y Jaar con trabajos que acceden a las problemáticas sociales del tercer mundo.

Factores como el término de la «autoría» de la obra y la serialidad, posibilitan así que la obra no sea presentada nunca como un objeto acabado. Es más, en la formulación del soporte vídeo parece estar la idea de una obra haciéndose en forma permanente, o, al menos, rehaciéndose. El soporte magnético actúa como un transitorio frente a otros soportes que conllevan una permanencia implícita.

La mayoría de estas obras son procesos «haciéndose», formulaciones de una misma preocupación artística, en el fondo, acercamientos constantes para reconstruir un imaginario social chileno desde el punto de vista del arte.

En 1981, Eugenio Dittborn produce su «*Pietá I*» (3/4 de pulgada, color, 30 minutos) continúa su primer trabajo esta vez acompañado de la música de un Quinteto de Schubert.

En 1983 produce «*Lo que vimos en la cumbre del Corona II*» 3/4 pulgada, color, 20 minutos) y en 1984 inicia su serie «*Satelitenis*» (3/4 de pulgada, color, 33 minutos) en co-realización con Carlos Flores y Juan Downey.

El trabajo «*Satelitenis*» terminará en las proposiciones gráficas de Dittborn que derivan al arte postal.

Las rupturas de los espacios formales, de la idea de autonomía, de la obra acabada; la inclusión de la serialidad y nuevos soportes permiten una constante reformulación de las proposiciones visuales, las que si bien no alcanzan a consignarse en un código autónomo, operan como un material casi a nivel de boceto en la reconstrucción de un código visual, de un imaginario reestructurante de uno perdido, olvidado, sepultado mediante un acto de fuerza que intenta formular un lenguaje desde la asepsia total.

Como el lenguaje del arte es transgresión, ésta se cumple en la indagación de límites y propuestas en un proceso de arte en Chile que intentará formularse a través de vías sociales tendientes a la democratización de todos los espacios.

Si bien nuestra enumeración no agota el catálogo de vídeo arte en Chile, presupone un punto de apoyo para el análisis y entendimiento de esta proposición visual. Habría que rescatar esta visualidad y leerla así desde su propio código.

A partir de estos inicios del vídeo-arte, se desarrollarán en Chile distintos trabajos visuales que actuarán como registro de acciones, testimonios de proyectos de arte, experimentaciones más o menos ligadas a través del nexo tecnológico.

La fascinación de la imagen terminará como Narciso, casi como una babélica realidad desde donde era necesario emigrar.

Hoy el lenguaje vídeo-arte está en esa crisis, tratando de superar distintas afasias, y los artistas visuales parecieran estar más cerca de los formatos tradicionales.



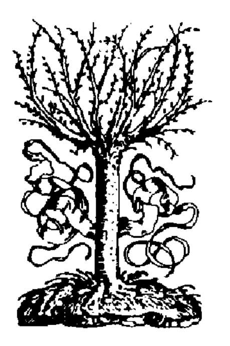
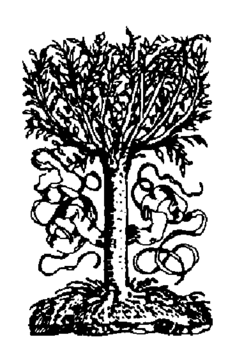
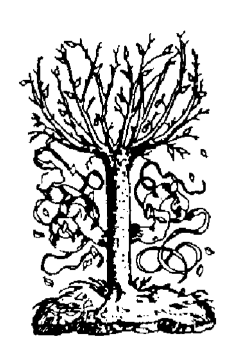
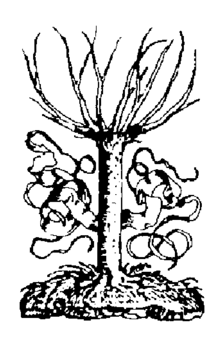
La importancia del vídeo superó con creces el ambito artístico y tal vez haya sido en el terreno social donde éste mejor se adaptó como generación de una imagen alternativa a la oficial. Creemos que una labor importante en el Chile de hoy es la conservación de ese patrimonio visual, como una experiencia distinta para la recuperación de un lenguaje; tarea necesaria después de toda fragmentación.

Nuestra intención no fue la exhaustividad de la enumeración, sino la de un planteamiento, de ahí las carencias y los olvidos.

Eduardo Correa



Evelyn.
(Foto de Paz Errázuriz)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura



INSULA 506-507



JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO AMORÓS, JOSÉ LUIS L ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ AGUSTÍN GOITISOLO, FÉLIX GRANDE, RICARDO GULLÓN, RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, LUIS IZQUIERDO, HUGO LAITENBERGER, LEOPOLDO DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILIPS, MICHEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939

Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA,
LIBRERÍA,
EDICIONES Y
PUBLICACIONES,
S.A.

REDACCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN,
KM. 12,200
(VARIANTE DE
FUENCARRAL)
28049 MADRID
TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE
ESTE NÚMERO:

900 PESETAS
(INCLUIDO IVA)



PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 17 (Primavera 1990)

ESTUDIOS

filosofía / historia / letras

ITAM

8

L. GONZALEZ *La diáspora de los intelectuales* ● **V. CAMPS** *De la representación a la comunicación* ● **A. STAPLES** *Un lamento del siglo XIX: crisis económica, pobreza educativa* ● **M. AGUILERA** *Vasari: la idea de Renacimiento en Le Vite* ● **E. GONZALEZ R. Y M. BEUCHOT** *Fray Jerónimo de Feijóo y las falacias Aristotélicas*

F. DOSTOIEVSKI *Dos cartas a A.G. Dostoiévskaia* ●

A.S. PUSHKIN *Sobre la poesía clásica y la poesía romántica*

INSTITUTO TECNOLÓGICO AUTÓNOMO DE MÉXICO

primavera 1987





Siguiente

PRECIO
DEL EJEMPLAR
$ 6,500.00

CUADERNOS AMERICANOS
NUEVA EPOCA

Número 21 | Mayo-Junio 1990 | Vol. 3

SUSCRIPCIONES 1990

MEXICO 37,000.00

EXTRANJERO .... 108.00 Dlls.

CUADERNOS AMERICANOS-UNAM
P.B. TORRE I DE HUMANIDADES
CIUDAD UNIVERSITARIA
04510 MEXICO, D.F.
TEL.: (FAX) 548-9662

PRECIO
DEL EJEMPLAR
$ 6,500.00

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperacion Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 17 **Enero – Junio 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: <<ESTRATEGIAS Y POLITICAS INDUSTIRALES>>

POLITICAS INDUSTRIALES NACIONALES

Casos latinoamericanos

* **José Tavares de Araujo Jr: Lia Haguenauer y João Bosco M. Machado,** *Proteção,* competitividade e desempenho exportador da economia brasileira nos anos 80.
* **Alejandro Jadresic:** Transformación productiva, crecimiento y competitividad internacional. Consideraciones sobre la experiencia chilena.
* **José Manuel Salazar y Eduardo Doryan:** La reconversión industrial y el Estado concertador en Costa Rica.
* **Jacques Marcovitch:** Política industrial e tecnológica no Brasil: Uma avaliação preliminar.

Casos europeos

* **Mikel Buesa y José Molero:** Crisis y transformación de la industria española: base productiva y comportamiento tecnológico.
* **Rafael Myro:** La política industrial y la recuperación de la industria española.
* **Jaime Andrez:** A política industrial em Portugal.
* **Paolo Guerrieri:** Patrones de especialización comercial y competitividad internacional: el caso italiano.

Analisis de Procesos Sectoriales de Reconversion Industrial

* **Jorge Méndez:** La industria metalmecánica y la reestructuración industrial en Colombia.
* **Roberto Bisang:** Transformación productiva y competitividad internacional. El caso de las exportaciones siderúrgicas argentinas.
* **Eduardo Arguedas:** Reconversión de la industria química: una opción para el desarrollo de Costa Rica.
* **Jorge Beckel:** Cooperación técnica industrial en el ámbito empresarial latinoamericano.

Y LAS SECCCIONES FIJAS DE

* **Reseñas temáticas:** Examen y comentarios-realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión - de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen ocho reseñas realizadas por Lia Haguenauer, Eugenio Lahera, Alejandro Rofman, Maria Jesús Vara (latinoamericanas); Pablo Bustelo, Claudio Cortellesse, Pascual Diaz, Fernando Luengo y Arturo González Romero (españolas).

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 56 dólares; América Latina, 45 dólares y resto del mundo, 65 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JOSE MARTI Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de **Justina Saravia** 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Colección Hispana

Esta colección versa sobre el influjo hispánico en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista histórico como, particularmente, en relación con los problemas —culturales, sociales, políticos— de las minorías hispanas en la sociedad norteamericana.

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
HISPANOS EN LOS ESTADOS UNIDOS Edición a cargo de **Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada** 1988. 323 páginas. Rústica.	1.800	1.908
PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS **Carlos M. Fernández Shaw** 2.ª edición aumentada y corregida. 1987. 980 páginas. Rústica.	3.000	3.180
NORTEAMERICA CON ACENTO HISPANO **Alberto Moncada** 1988. 186 páginas. Rústica.	1.800	1.908
SAN ANTONIO, TEXAS, EN LA EPOCA COLONIAL (1718-1821) **M.ª Esther Domínguez**	2.000	2.120
LOS HISPANOS Y LA POLITICA NORTEAMERICANA **Alberto Moncada y Juan Oliva**	1.800	1.908

EN PRENSA:

MEDIOS DE COMUNICACION DE MASAS E HISPANOS
Ponencias Congresuales

LENGUA Y CULTURA EN PUERTO RICO
Seminario ICI-ORI-Universidad de Puerto Rico.

Edita:
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Homenaje a Dámaso Alonso

Con ensayos y poemas de

Francisca Aguirre, Vicente Aleixandre, Manuel Alvar, Marcel Bataillon, José Manuel Blecua, Carlos Bousoño, Antonio L. Bouza, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Canales, José Luis Cano, Victoriano Crémer, Andrew P. Debicki, Daniel Devoto, José García Nieto, Félix Grande, Hans Ulrich Gumbrecht, Pedro Laín, Rafael Lapesa, Leopoldo de Luis, José Antonio Maravall, José Moreno Villa, Fernando Quiñones, Jorge Rodríguez Padrón, Luis Rosales, Fanny Rubio, Luis Felipe Vivanco, Francisco Ynduráin y Alonso Zamora Vicente

Un volúmen: 780 páginas

Dos mil quinientas pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



Homenaje a Rubén Dario

Con ensayos de

Ginés de Albareda, Andrés Amorós, Miguel Arteche, Alberto Baeza Flores, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo-Villasante, Salvador Bueno, Jorge Campos, José Luis Cano, Carmen Conde, Juan Carlos Curutchet, Jaime Delgado, Guillermo Díaz-Plaja, Gerardo Diego, Keith Ellis, Miguel Enguídanos, Donald F. Fogelquist, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Ildefonso Manuel Gil, Obdulia Guerrero, Ricardo Gullón, Carlos D. Hamilton, José Hierro, María Francisca de Jáuregui, Enrique Macaya Lahmann, Carlos Martínez-Barbeito, Carlos Martínez Rivas, Marina Mayoral, Antonio Oliver Belmás, Fernando Quiñones, Francisco Sánchez-Castañer, Luis Sánchez Granjel, Raúl Silva Castro, Federico Sopeña, Rafael Soto, José María Souvirón y Eduardo Zepeda-Henríquez

Un volumen: 647 páginas

Dos mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto..........	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto..........	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto..........	5	8
USA, África Asia, Oceanía	Un año	65	100
	Ejemplar suelto..........	5	9

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente:

Antonina Rodrigo
En el centenario de Antonia Mercé *Argentina*

Janice Theodoro da Silva
América barroca

Félix Grande
El horóscopo envenenado

José Echeverría
Antonio Machado, filósofo

Olga Orozco
Mujer en su ventana

 Anterior   Inicio